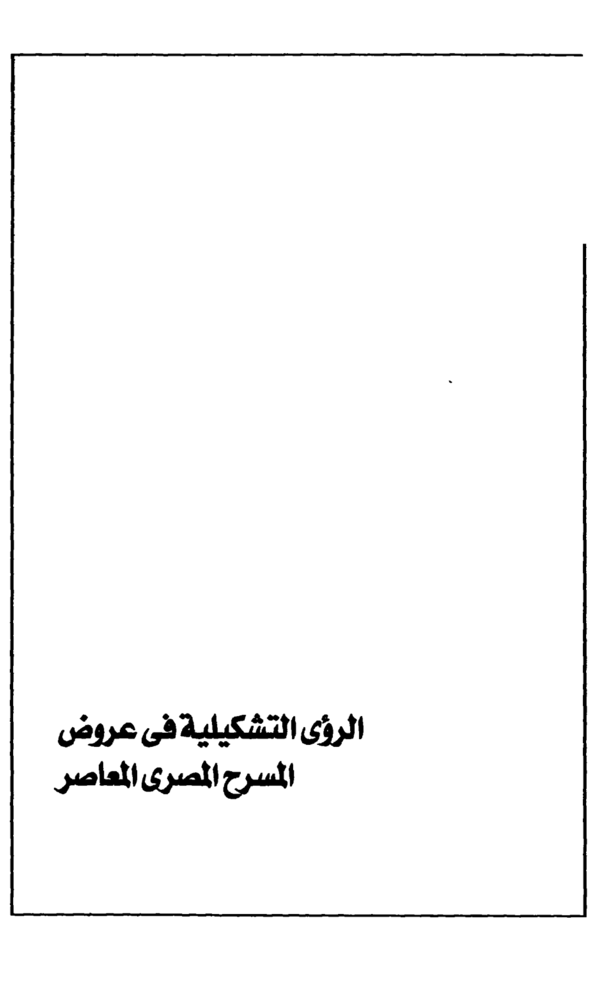


د. صبرى عبد العزيز

الرؤى التشكيلية فى عروض المسرح المصرى المعاصر





الرؤى التشكيلية فى عروض المسرح المصرى المعاصر

الرؤى التشكيلية فى عروض المسرح المصرى المعاصر

د. صبرى عبدالعزيز



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الخاصة)

الرؤى التشكيلية فى عروض
المسرح المصرى المعاصر

د. صبرى عبدالعزيز

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : محمود الهندى
الإخراج الفنى والتنفيذ :
صبرى عبدالواحد
المشرف العام :
د. سمير سرحـــان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

على سـبيل التقـديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص. ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى **«مكتبة الأسرة»** .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك..**

د. سمير سرحان

إهـــداء

إلى رواد فن المنـاظر والملابس فى المسرح المصرى

هـذا الجهد المتواضع

مقدمة

إن الهدف الرئيسى من هذه الدراسات هو التأكيد على أن الرؤى التشكيلية فى العرض المسرحى المصرى المعاصر حررت المسرح من أسر الإطار الزخرفى وأدخلت على خشبة المسرح خامات كثيرة فى التنفيذ وأصبحت تؤكد وجود الممثل وخلق حركة الممثل (الميزانسين) داخل الفراغ المسرحى فى وحدة عضوية وأصبحت خشبة المسرح مكانا ذا أبعاد وحجوم وأصبحت المناظر والملابس لها وظيفة عضوية وتخاطب المتفرج منذ اللحظة الأولى وذلك بلغة الخطوط والمساحات والحجوم والألوان والإضاءة ومن خلال هذه اللغة البصرية يتم عكس صراع الأفكار فى العرض المسرحى.

من هنا جاء الدافع للبحث فى هذا الموضوع مستندا إلى الدراسة التحليلية للرؤى التشكيلية لبعض العروض المميزة من وجهة نظرى لرواد هذا الإبداع التشكيلى فى المسرح المصرى المعاصر.

ففى الدراسة الأولى التى تحت عنوان:

«محدودية تفهم دور الرؤى التشكيلية كإطار زخرفى»

تؤكد على أنه نتيجة لسيطرة الأيدى الأجنبية وخاصة الإيطالية على فن المناظر والملابس المسرحية فى مصر لفترة طويلة كانت المناظر لا تتعدى الستائر

المرسومة عليها مناظر داخلية لصالونات، أو خارجية لمنتزهات وقصور وكان أهم شيء يراعى فى هذه المناظر هو الدقة فى المنظور والطرز الزخرفية الأوربية وبالنزعة الرومانسية بهدف الإبهار.

والدراسة الثانية التى تحت عنوان:

«إغناء المعنى الفكرى والفنى بالرؤى التشكيلية المبتكرة فى عروض المسرح المصرى المعاصر»

تؤكد على دور الرؤى التشكيلية المبتكرة فى إغناء المعنى الفكرى والفنى وهى مرحلة هامة من مراحل تطور المسرح المصرى المعاصر ومدى الصدق فى عكس الواقع فهى مرحلة تأسيسية لإرساء مفهوم الوحدة العضوية فى صياغة العرض المسرحى والصدق فى البيئة المادية والاعتماد على الحجوم داخل فراغ خشبة المسرح وتلى ذلك تكاتف الجهود من أجل إرساء القواعد العلمية. فقد لعب المخرجون ومصمموا المناظر والملابس العائدون من بعثاتهم بعد دراساتهم التخصصية دورا كبيرا فى إخضاع البحث والتنفيذ فى كل عناصر العرض بمنهجية علمية.

والدراسة الثالثة التى تحت عنوان:

«الصدق الفنى فى تشكيل البيئة الريفية فى الفراغ المسرحى»

تؤكد على العلاقة العضوية التى تربط المناظر والملابس بجوهر المسرحية وصدق البيئة والإيهام بالواقع لتحقيق الجو العام، وذلك من خلال الدراسة التحليلية لثلاث عروض للكاتب / سعد الدين وهبة

المحروسة - السبنسة - كوبرى الناموس

كنموذج للبيئة الريفية التى شكلت المحيط الاجتماعى للصراع الدرامى فى هذه النصوص، وكيف بالمعالم الخلفية للبيئة يتم حصر ذهن المتفرج داخل نطاق العرض المسرحى فى وحدة عضوية؛ مما يساعد على نقل المعلومات عن المكان والزمان والمركز الاجتماعى والثقافى للشخصيات.

والدراسة الرابعة التى تحت عنوان:

«كرم مطاوع.. وتشكيل الفراغ المسرحى»

لقد كان الفنان المخرج/ كرم مطاوع يمتلك جمالية خاصة به ويتميز بالحس المرهف والثقافة الشاملة، وكان دائم السعى إلى ابتكار المعادل المرئى لمفردات لغة الكاتب.

فالفراغ المسرحى بالنسبة له ليس شيئا مجردا ميتا، بل إنه دائما مكان لأحداث فى إيقاع فضائى فيه دائما التبادل المنتظم لأجزاء بارزة وأخرى غائرة ومرتفعة ومنخفضة وكبيرة الحجم وصغيرة ومضيئة ومظلمة.. إلخ. فقد كان يهتم بالجو العام والديناميكية فى الحركة والتشكيل فى الفراغ المسرحى.

والدراسة الخامسة التى تحت عنوان:

«ديناميكية تشكيل الفراغ فى مسرحية «روض الفرج» والإبداع التشكيلى للفنان «فتحى فؤاد»

تؤكد على إبداع الصورة المرئية فى مسرحية «**روض الفرج**» والإبداع التشكيلى للفنان الراحل «فتحى فؤاد» الذى تميز بالفطرية فى الرسم وبساطة التعبير بالقيم التصويرية، وخبرة التلوين ومعالجة السطوح والانطباعات المختلفة للوجوه والشخصيات التى يمكن أن نراها فى المقاهى البلدية بالجمالية والحسين والقاهرة والأسواق والموالد والتجمعات الشعبية فى مصر إنها محاولات من أجل تحقيق الأصالة والمعاصرة.

والدراسة السادسة التى تحت عنوان:.

«مدينة الأحلام «وتأليف عناصر التشكيل»

تؤكد على جماليات التشكيل فى المسرح الأسود والاستخدام الديناميكى لعناصر التشكيل من خط ومساحة وشكل ولون وملمس تخترق الستائر الضوئية بتقنية عالية، لتجسد لنا هذا العرض الراقى.

والدراسة السابعة التى تحت عنوان:

«الصورة المرئية فى أشكال الفرجة الشعبية»

هى دراسة لأشكال الفرجة الشعبية «صندوق الدنيا - القراكوز - خيال الظل» من الناحية التشكيلية وذلك فى البحث فى ترتيب عناصر الشكل وهو أساس التعبير البصرى فى فنون الفرجة. إن الصورة المرئية فى عروض الفرجة الشعبية هى أساس العرض، فهى تحمل فكرة، وتؤدى معنى يتجسد فى شكل معين، ويستحيل أن نفصل بين الشكل والأرضية، بين العروسة والمنظر، فهما فى صيغة كلية موحدة.

والدراسة الثامنة التى تحت عنوان:

«مشكلة تعدد المناظر وتشكيل الفراغ المسرحى فى مسرحية لعبة السلطان»

إن مسرحية «لعبة السلطان» تبحث فى جدلية العلاقة بين الحاكم والمحكوم من أجل تحقيق العدل وهى استلهام للتاريخ العربى والشخصيات التراثية من خلال رؤية نقدية، تمزج بين التاريخ وقضايا العصر وثقافته وواقعه، بهدف إبداع عمل مسرحى له أصالته وخصوصيته.

ومن ثم جاءت الرؤية التشكيلية لتجسد هذه الأفكار وتمسرح الماضى فى قلب الحاضر، واستخدم المصمم فى تشكيل الفراغ المسرحى أسلوبا تعبيريا تجريديا مع التعاقب السريع للمشاهد والذى يستهدف خلق الصور المرئية المتغيرة للقيم التى تم استخلاصها من النص الدرامى مع التركيز على التنوع فى مناطق التمثيل والتأكيد على القيم الدرامية مع استخدام الزخارف والمظاهر المعمارية لعصر المسرحية.

والدراسة التاسعة التى تحت عنوان:

«الإيحائية فى الفراغ المسرحى فى مسرحية «باب الفتوح»

تؤكد هذه الدراسة على أن المناظر فى المسرح الملحمى إيحائية تجنب كل من

الممثل والمتفرج الدخول فى الإيهام. فالمتفرج يحتفظ بيقظته العقلية فيصبح قادرا على الحكم على مايراه.

إن شخصيات مسرحية «باب الفتوح» تجمع كل الأجيال، ويمتزج فيها البناء الدرامى من خلال نسيج مركب للصراع بين الواقع والحلم. إن هذه المسرحية متعددة المناظر ، هذا إلى جانب توظيف كافة عناصر العرض السمعية والبصرية لكسر حاجز الإيهام بالإيحاء بالمكان والزمان لا تمثيلهما تمثيلا واقعيا. وذلك عن طريق استخدام عناصر أو وحدات منظرية تستهدف الإيحاء بالمكان دون تفاصيل، وتكوين منظر مرن يعتمد على المستويات التى يمكن من خلاله إجراء شىء من التعديل سواء بالحذف أو الإضافة تتغير الصورة المرئية بالتتابع المستمر.

والدراسة العاشرة والتى تحت عنوان:

«التجريب فى تشكيل الفراغ المسرحى فى مسرحية «كاليجولا»

تؤكد هذه الدراسة على أن خشبة المسرح حيز مكانى تلعب فيه الرؤية التشكيلية دورا كبيرا فى تشكيل هذا الحيز وصياغته وتحرر المسرح من أسر المناظر والملابس التاريخية وتعطى فخامة يصنعها الخيال والإيحاءات والرموز التى تتولد من تزاوج المعانى بالخطوط والأسطح والكتل والألوان والملامس والإضاءة.

لقد حاول مصمم الرؤية التشكيلة أن يجمع كل الأجزاء الداخلة فى تكوين الصورة المرئية فى العرض المسرحى «كاليجولا» فى علاقات تظهر فيها وحدة التأثير الجمالى المميز، الذى أكد فلسفة النص الدرامى والرؤية الإخراجية.

والتساؤلات المطروحة فى هذه الدراسات هى:

- **ما هو الدور الذى ينبغى أن تقوم به الرؤية التشكيلية فى العرض المسرحى؟**

■ هل من الحتمى الالتزام بتفاصيل الطراز التاريخى إذا كان الموضوع تاريخى؟

■ ما هى الأساليب المستخدمة فى تصميم الرؤية التشكيلية فى عروض المسرح المصرى المعاصر؟

إن ترتيب عناصر الشكل هو أساس التعبير البصرى، ومدرسة الجشطلت نادت بديناميكية الكل والإدراك الكلى.

والعلاقة بين الرؤية التشكيلية والمتلقى، تهدف أساسا إلى استقبال المتلقى للرسائل البصرية بمدلولات النص الدرامى والاستمتاع الجمالى وتعتمد الرؤية التشكيلية على أساسيات هى:

هدف النص ـ الرؤية الإخراجية ـ مساحة خشبة المسرح والتجهيزات الفنية

ـ متطلبات النص المسرحى (الطراز والأسلوب ـ عدد المناظر وحرفية التغيير)

إبداع تكوينات بصرية جمالية عن طريق العناصر التالية:

(التوازن ـ الملائمة ـ التنوع ـ التضاد ـ التركيز ـ التأكيد ... إلخ)

وذلك فيما يخص (الكتل ـ المساحات ـ الخطوط ـ الألوان ... إلخ)

ـ علاقة الملابس بالمناظر وكذلك علاقتها بالإضاءة المستخدمة وألوانها.

ـ تحديد الجو العام ضوئيا لإبراز أفكار ومشاعر الشخصيات وأفعالها، والتأكيد على المواقف الهامة والشخصيات، وطبيعة المكان (خارجيا ـ داخليا) والمناخ ·صيفا ـ شتاء ـ خريفا ـ ربيعا)، والزمن الذى يقع فيه الحدث (ليلا ـ نهارا ـ صباحا ـ مساء).

إن الرؤية التشكيلية هى تصور للبيئة المادية التى ينبع منها الحدث الدرامى من خلال العناصر البصرية المتحركة والثابتة داخل الفراغ المسرحى.

محدودية تفهم
دور الرؤى التشكيلية كإطار زخرفى

لقد سيطرت الأيدى الأجنبية وخاصة الإيطالية على فن الديكور المسرحى فى مصر فترة طويلة.

فمنذ افتتاح دار الأوبرا الخديوية عام ١٨٦٩ حتى عام ١٩٥٨ أى بعد قيام الثورة وفن الديكور المسرحى لايتعدى الستائر المرسومة عليها مناظر داخلية لصالونات أو خارجية لمتنزهات وقصور وكان أهم شىء يراعى فى هذه المناظر هو الدقة فى المنظور فكلها مناظر مطابقة للمناظر المسرحية للقرن الثامن عشر.

وعن المناظر المسرحية فى تلك الفترة يتحدث المخرج الرائد زكى طليمات: - (كانت الأستار المسرحية لا تخرج عن كونها لوحة زيتية مكبرة) (١).

هذا إلى جانب أن النفوذ الإيطالى تسرب أيضًا إلى الفرق الخاصة المسرحية فى ذلك الوقت وذلك عن طريق المناظر المشتراه من استديوهات الرسامين الإيطاليين أمثال: -

(فيرون - أنسالدو - روباسكلى).

وكان يتم الشراء دون الاهتمام بعلاقة هذه المناظر بالدراما المقدمة فقد كان مفهوم المناظر المسرحية فى تلك الفترة لا يتعدى خلفية للإبهار يتحرك أمامها الممثل النجم.

هذا إلى جانب وجود بعض الرسامين الإيطاليين الذين كانوا يعملون بدار الأوبرا لترميم المناظر مثل:-

(بارافتشينى ـ روندللى ـ لاريتشا).

ويتحدث المخرج فتوح نشاطى عن تلك الفترة فيقول: ـ

(لم نكن نعرف إلى سنوات مضت فى مصر مصمم الديكور المسرحى الذى يتعاون مع المخرج فى تخيل المناظر والملابس ورسمها وتحقيقها فى الحلة الملائمة التى تقتضيها الرواية لهذا السبب كنا نضطر دائما للرجوع إلى المستندات والمراجع التاريخية فى المناظر والملابس والأثاث وكنا نعود إلى رسام إيطالى ونكلفه بتحقيق المنظر على أسلوب مكبر يتناسب مع حجم المسرح الذى ستمثل فيه الرواية أما اختيار الملابس فالأمر بشأنها لم يكن يختلف عن أمر المناظر فقد كنا نكل أمرها إلى جماعة الحائكين بالأوبرا) (٢).

وعن النشاط المسرحى فى الربع الأول للقرن العشرين يقول الناقد / رشدى صالح فى كتابه «المسرح العربى»:

(إن النظرة إلى فن المسرح باعتباره نوعا من الملاهى، كانت هى النظرة الغالبة بين جمهور المتفرجين) (٣)

(فقد غمرت المسرح المصرى منذ نهاية الحرب الأولى ـ موجة من الاقتباس عن مسرحيات أوروبية كانت تعرض فيما نسميه بالمسرح التجارى وكان ذلك كله يعبر عن اختيار الطريق الأسهل والأسرع، والذى يخلف وراءه أدبا مسرحيا) (٤)

إن ظروف الحرب العالمية الأولى ساعدت على انتشار «الفودفيل» بهدف الترفيه عن الجمهور ومنذ البداية وفن التمثيل اعتمد على الأداء النمطى وكان مديرو الفرق وأصحابها يختصون أنفسهم بأدوار البطولة ويحدثنا الناقد / جورج طنوس فى مذكراته عن المسرح فى سنوات ١٩٠٥ وما بعدها فيقول:

(إن الممثل الذى كان يسند إليه دور ملك أو سلطان، كان ينبغى أن يكون طلعة، ضخم الجسم مهيب الصوت، بدينا له بطن مكتنز، وقامة فارعة. وأما الممثل الذى كان يلعب دور العاشق فكان ينبغى أن يكون غض الأهاب، جميل الطلعة وسيم العينين...

ومن كان يلعب دور المهرج أو دورا كوميديا فكان ينبغى أن يحمل فى جسمه صفات استثنائية تؤهله لإضحاك الجمهور، كأن يكون بدينا بدانة مضحكة، أو ناحلا نحولا مثيرا للضحك) [٥]

هكذا كان التمثيل نمطيا وبالتالى كان الأداء يعتمد على المبالغة فى الإلقاء والحركة والماكياج والملابس مرتبطة بهذه النمطية فالعاشق على سبيل المثال يجب أن يرتدى ملابس من الحرير رومانسيا جامح العاطفة يتمايل فى حركته، ويحمرون له شفتيه حتى يتعاطف الجمهور معه.

وأول من اهتم بالمناظر والملابس فى العرض المسرحى الشيخ «سلامة حجازى» فى مسرحياته الغنائية ويتأكد ذلك بتركيز الانتباه على فخامة المناظر والملابس فى إعلانات فرقته عام (١٩٠٥).

وبعودة «جورج أبيض» **من بعثته** فى باريس وقيامه بالتمثيل على مسرح الأوبرا وتكوينه لفرقته عام (١٩١٢).

افتتح فرقته بثلاث مسرحيات هى:

(أوديب الملك) - (لويس الحادى عشر) - (عطيل)

من إخراج / عزيز عيد وكان إخراجه لا يقل عن إخراج الفرق الفرنسية لها وكان يصمم المناظر والملابس الملائمة لعصر كل مسرحية.

إن هذه الفرقة كانت بداية لنهضة مسرحية فى كافة عناصر العرض خاصة المناظر والملابس.

وفى عام (١٩١٦) قدم **«نجيب الريحانى»** «الفرانكو - آراب» شخصية كشكش بك - العمدة الفاسد فى مقهى «الابية دى روز» وهى مسرحيات قصيرة تؤدى بلغة هى خليط من الفرنسية والعربية وتتخللها بعض الألحان والرقصات فى إطار زخرفى مبهر.

ثم تلاه «على الكسار» بتقديم شخصية «عثمان عبدالباسط» النوبى الطيب القلب على «كازينو دى بارى».

وتطور «الفرانكو آراب» إلى الاستعراض (الريفيو) الملئ بالألحان الجماعية والمناظر والملابس الخلابة المبهرة.

وفى عام (١٩٢١) افتتح «تياترو حديقة الأزبكية» وكان ذلك بداية تطور جديد لعناصر العرض المسرحى المصرى ونالت العروض استحسان الجمهور وتنوعت موضوعات العروض بين الفانتازيا العاطفية والفودفيل والميلودراما الاجتماعية والتاريخ العربى وقصص ألف ليلة وليلة وهذا أتاح تقديم المناظر المبهرة وعملت عليه فرقة عكاشة (شركة ترقية التمثيل العربى).

واستعدت هذه الفرقة لافتتاح مسرح «حديقة الأزبكية» وكان هدف الفرقة الارتقاء بالمسرح الغنائى والعناية بالأوبريت وتشجيع التأليف المسرحى المحلى ويلى ذلك المقتبسة ثم المترجمات.

وضمت الفرقة ألمع الممثلين والممثلات وأسندت الإدارة الفنية والإخراج إلى الرائد/ عمر وصفى (١٨٧١ - ١٩٤٥) الذى يعد من أوائل الفنانين المصريين الذين شاركوا فى النشاط المسرحى منذ بدايات الفرق الوافدة بهذا الفن إلى مصر.

وقد عمل ممثلا ومديرا فنيا ومخرجا وصاحب فرقة مسرحية عشق هذا الفن من مشاهدته لعروض الشيخ «سلامة حجازى» على مسرح الأوبرا وبهرته المناظر والملابس الفخمة والأضواء وعمل فى العديد من فرق الرواد.

(سليمان القرداحى) - (أبو خليل القبانى) - (عبدالرازق عنايت) - (اسكندر فرح) - (الشيخ سلامة حجازى) - (عبدالله عكاشة) - (جورج أبيض) - (عبدالرحمن رشدى) - (يوسف وهبى) - إلى أن انضم إلى الفرقة القومية عام (١٩٣٥) ممثلا.

ويعد أوبريت «على بابا» (١٩٢٦) من أبرز أعماله الإخراجية وأيضا نموذجا لمناظر وملابس تلك الفترة وقد أبدعها الفنان الرسام «على حسن» خريج معهد الفنون الجميلة بروما - إيطاليا.

وهو أحد أعمال «توفيق الحكيم» المبكرة وقد استوحى قصته من ألف ليلة وليلة وبطل هذا الأوبريت «قاسم» الطيب الذى جارت عليه الأيام والمحن، وذات

يوم تقوده قدماه إلى كنز فى مغارة أحد اللصوص ولكن ابن عمه الشرير الذى يحقد عليه ويورطه مع زعيم اللصوص، وفى النهاية تنقذه جاريته الوفية «مرجانة» من الموت.

ونجح هذا الأوبريت بسبب الجو المبهر للمناظر والملابس الفخمة البديعة التى أنفق عليها بسخاء وهو من أربعة فصول وستة مناظر.

تلحين: زكريا أحمد وكتب أزجاله: بديع خيرى

وشخصيات الأوبريت (نقلا عن مسودة المؤلف التى كتبها فى باريس ١٩٢٥ وهى مهداه ومحفوظة بالمركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية)

صلاح الدين : ابن شقيق على بابا يعمل بدكان قاسم

مرجانة : جارية على بابا

قاسم : ابن عم على بابا

زبيدة : زوجة قاسم

على بابا : حطاب

شندهار : رئيس عصابة اللصوص

زريق : مساعده

مسرور : عضو فى العصابة

جعفر : خادم على بابا

فتيات . نساء . لصوص . جوارى . عبيد . راقصات.

وجاءت المناظر على النحو التالى: -

المنظر الأول : دكان «قاسم من الداخل وبه أفخر البضائع من كل صنف جمهور من نساء ورجال يشترون فى حركة وجلبة.

المنظر الثانى : منظر غابة فى الجهة اليمنى صخره مكسوة بالأعشاب وفى الجهة اليسرى شجرة ضخمة ذات أغصان غليظة.

المنظر الثالث : غرفة «على بابا» الفقيرة ـ وما فيها من أمتعة قديمة شرقية ويلاحظ وجود (الشلت) ومنضدة شرقية فى الوسط.

المنظر الرابع : مغارة اللصوص من الداخل ـ بها صناديق عليها حرارير لماعة ومزركشات وفضية وذهب وجواهر... إلخ.

المنظر الخامس : ميدان فى بغداد فى الجهة اليسرى «دكان قاسم» وفى الجهة اليمنى منزل عليه مظهر الغنى والفخامة. منازل أخرى بجانبه فى أسفل المسرح وشوارع فى الجهة اليمنى وفى الجهة اليسرى عند رفع الستار يكون بالميدان سوق وزحام وبيع وشراء بائعات يبعن فى المقاطف، وباعة على العربات الصغيرة وتحت تندات صغيرة وحركة السوق فى أشدها.

المنظر السادس : بهو فى قصر «على بابا» فى صدر المسرح ستائر تغطى دهاليز على يمين الستائر ديوان من الحرير وهو محل جلوس «على بابا» وأبواب كبيرة جهة اليسار وجهة اليمين.

والكتابات النقدية لهذا الأوبريت فى تلك الفترة تكاد غالبيتها تجمع على مدح المناظر والملابس لثرائها ودقة تنفيذها فالرسام «على حسن» استطاع مع الرسامين الإيطاليين باستخدام قواعد علم المنظور فى رسم المناظر لهذا الأوبريت بهدف إبداع إيهام أو تخيل مرئى للأمكنة على النحو السابق ذكره.

وترجع جذور الخلفيات التصويرية للمسرح للوحات فن التصوير الأوربى فى عصر النهضة.

أما عن ملابس هذا العرض فقد جاءت مرتبطة بالمناظر والخلفية التصويرية الشرقية رومانتيكية الأسلوب ذات جمال زخرفى ونرى إطار فتحة المسرح عبارة عن ستار ذات ثنايا وشراريب كمدخل للمناظر وجاءت رسوم الصخور والأشجار على الستائر المرسومة نصف شفافة متتالية ومتعاقبة ويظهر فى رسم المناظر براعة الصنعة والخداع المنظورى الزائف.

وفى مجلة المسرح بتاريخ الأثنين (٩ نوفمبر سنة ١٩٢٥) ص ٢٩ إعلان جآء فيه الآتى: ـ

«تريولو»

أكبر وأشهر محل لصنع الملابس التمثيلية مستعد لإيجار الملابس للأجواق والجمعيات والحفلات والبالو والكرنفال.

كما أنه مستعد لعمل ملابس جديدة من أى طراز وفى أى عهد وحسب النموذج المأخوذ من أشهر بيوت أوربا وكل ذلك باثمان لا يمكن مجاراته فيها.

العنوان ـ شارع توفيق نمرة ١٨

وهذا المحل الذى يورد الملابس لتياترو الماجيستيك وبرنتانيا بالقاهرة.

وفى مجلة المسرح بتاريخ الاثنين (١٩ يوليو ١٩٢٦) إعلان جآء فيه الآتى: ـ

الافتتاح العظيم

لتياترو وكازينو «سميراميس»

أكبر مسرح فى الهواء الطلق بشارع عماد الدين بالقاهرة

جوقة أمين صدقى

المكون من أشهر الممثلين والممثلات

الملابس صنع «تريولو» الشهير

المناظر من محلات «لاريتشة ودانجليس»

لقد سيطر على فنانى تلك الفترة فكرة أن الفن الأوربى المستورد الذى ينقلونه هو الشكل المسرحى الأمثل وأن «الأوبريت» أو «المسرحية الغنائية» التى تتخذ من ألف ليلة وليلة حوادثها الساذجة البناء هى التى تحقق النجاح الجماهيرى لما فيها من مناظر وملابس مدهشة وأيضا خدع ومفاجآت بصرية كظهور عفريت أو اندلاع نيران واستمر الحال مدة طويلة على هذا المنوال.

ويتحدث الفنان الرائد / زكى طليمات عن فن الممثل فى النصف الأول من القرن العشرين فيقول:

(اجتمع فى أداء الممثل مبالغة فى إصدار الصوت إلى جموح فى العاطفة.. كان كل شىء يجنح إلى الفكاك والانطلاق الواسع، ولو على حساب المعقول والاعتدال والواقع) (٦).

وبتأثير التطور العام، وتوالى حضور الفرق الأوربية الوافدة بدار الأوبرا بالقاهرة فى تلك الفترة استكمل المسرح المصرى أطقمه الفنية وأخذ الفنان المخرج «عزيز عيد» (١٨٨٤ ـ ١٩٤٢) يبدى اهتماما كبيرا بالإخراج والإطار الفنى ككل وليس بالمناظر والملابس فقط.

وعمل مع فرقة رمسيس (١٩٢٣ ـ ١٩٣١) واجتذبت الفرقة أنظار الجمهور المثقف بما قدمته من عروض (غادة الكاميليا ـ راسبوتين ـ كرسى الاعتراف)

وقد تابع أعمال الفرقة ألمع المثقفين وكتبوا عنها أمثال:

(طه حسين ـ العقاد ـ المازنى)... إلخ وحققت رواجا للمسرح الجاد.

ويتحدث الفنان «يوسف وهبى» عن تأسيس فرقة رمسيس (١٩٢٣ ـ ١٩٣٥) فيقول: ـ

(المسرح فى عقيدتى إطار وإبهار...) (٧)

وعن مسرحية الافتتاح «المجنون» لمسرح رمسيس فيقول:

(أعددت للزملاء الملابس الفاخرة من «سموكن» «وفراك» وصحبت بنفس الفنانات إلى بيوت الأزياء واخترت لهن فساتين السوارية....)

(المنظر الأول: قاعة فى مستشفى للأمراض العقلية فى ضواحى باريس..)

(كانت أبواب الصالونات فى المناظر خشبية سميكة سمك أبواب البيوت العادية، واقتبست من مسارح إيطاليا طريقة شد (البانوهات) وأجزاء المناظر بقماطات حديدية لها عجل يديرها الميكانست فتشد قماش المنظر ولا يهتز إذا مر أمامه ممثل كما كان يحدث من قبل فى الفرق المصرية..) (٨).

وعن مناظر وملابس مسرحية «مستر فو» يتحدث (يوسف وهبى) فيقول: -

(رسم مناظرها نابغة الرسم «على حسن» زميل النحات العظيم «محمود مختار» وخريج معاهد إيطاليا، فجاءت آية من آيات فن الديكور المسرحى، وانتقينا الملابس الصينية الثمينة من مخازن المستوردات اليابانية فى بورسعيد، ومعظمها مشغول ومطرز باليد...)

أود بهذه المناسبة أن أحدث القارئ عن الرسام «على حسن» الذى عاوننى فيما بعد بتحقيق ديكورات كان لها فضل كبير فى رسم الجو الصحيح لمسرحيات عالمية شهيرة.

سافر هذا الشاب فى فجر شبابه فى البعثة التى كان ضمنها نحات مصر الأكبر مختار بعد أن برزت مواهبه بمدرسة الفنون الجميلة وقضى فى إيطاليا ثلاثة عشر عاما حيث اشترك فى ترميم الكثير من روائع التابلوهات الكنائسية الخالدة وعاد إلى مصر مصطحبا زوجته الإيطالية وكله أمل فى مستقبل زاهر.

ذات يوم استدعاه أحد الباشوات ليرسم له صورة (بورتريه) وهو فى ملابس التشريفة، وجاءت جلسة الباشا فى أثناء إعداد الصورة على مقعد وثير بجوار نافذة يشع منها ضوء على جزء من وجه الباشا، أما الجزء الثانى فقد كان فى الظل.

لما انتهى الفنان النابغة «على حسن» من رسم الصورة الكبيرة، تمعن فيها الباشا ثم استدعى رئيس سفرجية السراى وسأله رأيه فأجاب السفرجى:

ياباشا نص وش سعادتك أبيض والنص الثانى أسمر، مع أن وش سعادتك زى طبق القشطة.

فالتفت الباشا إلى «على حسن» وقال له: سامع صلح الصورة وخليها زى ما بيقول الباشا سفرجى.

فما كان من «على حسن» الفنان الأصيل إلا أن أخرج من جيبه العربون الذى كان قد قبضه من الباشا، وكان مبلغا كبيرا، ثم أخرج مطواة وانهال على الصورة

تمزيقا وقذف بالجنيهات أرضا، وخرج من القصر وقد أصيب بعقدة نفسية خطيرة كانت نتيجتها أن زهد الفنان «على حسن» فى فن الرسم، وأغرق همه فى بحر المخدرات...) (٩).

وعن «عزيز عيد» تقول الفنانة فاطمة رشدى زوجته فى مذكراتها: ـ

(كان عزيز على رأس المخلصين المضحين، لقد كان يخرج عشرين مسرحية أو أكثر فى الموسم مترجمة عن روائع الروايات الأوربية العالمية بعد أن يراجعها ويعيد حوارها، ويعد تصميم ديكوراتها واكسسواراتها، وينظم الإضاءة.

كان يعيش هذا العبقرى الذى قامت أعمدة المسرح المصرى العربى الحديث على أكتافه ـ ولست مبالغة فى قولى هذا ـ فى غرفة صغيرة فى المسرح نفسه، وهو الذى بنى القصور فى الروايات التى أخرجها) (١٠).

وعن مسرحية «مجنون ليلى» لأمير الشعراء أحمد شوقى التى قدمت على مسرح برنتانيا فى الموسم (١٩٣١ ـ ١٩٣٢) تقول الفنانة فاطمة رشدى فى مذكراتها:

(بدأ عزيز يدرسها دراسة عميقة، ويصمم مناظرها، وعهد إلى الرسام الإيطالى المشهور «لومباردى» فى رسمها حتى انتهى من إعدادها، وجلب ثلاث عربات من الرمل فرش بها أرض خشبة المسرح، وأستغل مكان الأوركسترا فجعل منه كثبانا وربوات، وعلى الرمل أقام خياما وزرع نخلا فكان المشاهد يرى صحراء حقيقية لا مجازا، بجمالها الطبيعى الفتان، حتى لقد كانت قدم الممثل أو الممثلة تغوص فى الرمل فلا تستطيع التحرك إلا ببطء طبيعى لا كلفة فيه ولا صنعة كما يحدث فعلا فى الصحراء، وبهذا أبرع عزيز واقعية الحركة مع جمال المنظر، فأثرت هذه كلها فى نفوس المشاهدين تأثيرا عظيما جميلا، وأذهلهم أن الإضاءة كانت تنبعث من داخل الخيام وفى خارجها فى نسق بديع فريد..) (١١).

(عزيز الفنان هو الذى قدم فى المسرح «البانوراما» «والشريو»)

(عزيز الفنان هو الذى كان سباقا دائما لكل نظرية جديدة من النظريات التى يقوم عليها فن الديكور المسرحى)

(وأذكر هنا لعزيز بالفخر أنه أول من أشرك الرسامين المصريين مع الأجانب فى رسم «الديكورات» وكان أول رسام استعان به فى هذا المجال وشجعه هو على حسن خريج جامعات روما، وتبعه فى هذا الميدان رسامون مصريون كثيرون...)

(من حيث الديكورات كان يميل دائما إلى إكساب كل مسرح عمقا زائدا على عمقه الحقيقى باستخدام المناظر التى تكسبه أبعادا أكثر وأعماقا أطول...) (١٢).

فى أكتوبر (١٩٣٥) صدر قرار حكومى بإنشاء فرقة كبرى وهى «الفرقة القومية» تجمع أبطال المسرح المصرى الذين تركوا الفرق الرأسمالية الخاصة.

وقدمت الفرقة مجموعة من المسرحيات بدأتها بمسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم قدمت على مسرح دار الأوبرا فى أكتوبر (١٩٣٦) من إخراج «زكى طليمات».

وفى عام ١٩٣٧ قدمت مسرحية «الجريمة والعقاب» للكاتب الروسى دوستويفسكى - ترجمة إبراهيم ناجى وفتوح نشاطى ومن إخراج «عزيز عيد».

وأحداث المسرحية تحدث فى عدة مناظر متعاقبة على النحو التالى:

حجرة راسكو لينكوف - سلم المرابية «اليونا» الذى يؤدى إلى مسكنها فى أحد أحياء موسكو الفقيرة - مكتب المحقق «بورفير» - بيت للدعارة - حانة العمال - المقبرة...

وأغلب شخصيات المسرحية من السوقة والعمال والطلبة.

ويتحدث المخرج فتوح نشاطى عن إخراج «عزيز عيد» لمسرحية الجريمة والعقاب فيقول:

(أما مخرجنا عزيز عيد فقد خرج من دراسته لهذه المسرحية بفهم مخالف كل المخالفة لأخراج جاستون باتى، فقد توج إطار مسرح الأوبرا بتاج فخم يرمز إلى عهد القيصرية، وكأننا مقبلون على مشاهدة سيرة حياة بطرس الأكبر أو إيفان الهائل، كما أنه استعمل مساحة خشبة الأوبرا كلها فى كل منظر من الخمسة والعشرين منظرا التى تقع فيها أحداث المسرحية، وأمر ببناء برج هائل

من الأخشاب السميكة يسير على عجل ويمثل درج بيت المرابية. وقد تكلف هذا البرج مائة وعشرين جنيها ، ووكل المخرج مهمة دفعه إلى الأمام وجذبه إلى الوراء إلى أكثر من عشرين عاملا، فكانت تتجاوب فى مسرح الأوبرا أصداء نقل هذا البرج الضخم وكأنها عاصفة رعدية.

وكان ازدحام كل منظر بالأثاث والستائر يضطر عمال المسرح عند تغيير المنظر إلى إحداث ضوضاء صاخبة قوامها الشواكيش ودق المسامير.

وكان ذلك لا يسمح للمتفرج بمتابعة المسرحية بطريقة سليمة فينقطع لذلك تيار التأثير فى حين أنه من أساسيات عمل المخرج وصل أجزاء المسرحية بأسرع ما يمكن حتى يراها المتفرج سلسلة مستمرة لا تنقطع.

وقد عمد عزيز عيد إلى محاولة تغطية هذه الضوضاء باستخدام موسيقى يعزفها أوركسترا الفرقة لتهدئة أعصاب الجمهور للحيلولة بين آذانه وبين الأصوات المنكره خلف الستار ، فكان هذا أشد نكرا.

ونظرا لضخامة المناظر وتكدسها وإصرار المخرج على إظهارها كاملة البناء، وما يستتبعه ذلك من بطء شديد فى تغييرها، فقد طال عرض المسرحية فى الليلة الأولى إلى الثانية والنصف صباحا، حتى ضج جميع المشاهدين من الوزراء والنواب وكبار الشخصيات والأدباء والنقاد وغيرهم وأحسوا بالملل والسأم.

وقد لاحظت شخصيا أثناء قيامى بالتمثيل بعضا منهم وقد غلب عليهم النعاس بين منظر وآخر، لأن تغيير المنظر كان يستغرق وقتا أطول من فترة تمثيله.

ومن الأمثلة على ذلك أن تغيير المنظر الأخير استغرق خمسا وعشرين دقيقة فى حين أن تمثيله لم يستغرق إلا ثوانى معدودات.

ولذلك فقد اضطر المخرج فى الليلة التالية إلى اختصار بعض المشاهد وحذف البعض الآخر، كما أنه أعاد ترجمة بعضها ترجمة حرفية أدت إلى استغلاق المعنى فى الكثير من المواقف) (١٢).

إن الفنان المخرج «عزيز عيد» هو أحد رواد المسرح المصرى، فقد شارك فى معظم الفرق المسرحية المصرية وقدم نوعيات مسرحية متنوعة وابتكر فى التقنيات المسرحية نتيجة لضعف الإمكانات والتجهيزات وكان كل عمل يقوم بإخراجه يعد عملا هامًا فى تاريخ حرفية المسرح المصرى برغم كل السلبيات، فإنه كان موسوعة فنية شاملة.

مما سبق عرضه يتبين لنا أن تلك الفترة من النصف الأول للقرن العشرين قد سيطر على العروض المسرحية الإطار البراق المزخرف بهدف الإبهار البصرى على حساب هدف النص الدرامى وبالتالى لم تتحقق الرؤى التشكيلية المتكاملة نتيجة أن المخرج فى الكثير من الأحيان هو مصمم المناظر والملابس وعدم وجود المتخصص المصرى فى هذا الفن، كأحد مبدعى العرض المسرحى. مما أدى إلى محدودية تفهم دور المناظر والملابس المسرحية فى العرض المسرحى كعنصر تشكيلى.

وفى عام ١٩٣٧ أرسل أول مبعوث مصرى لدراسة فن الديكور المسرحى إلى باريس وهو الفنان (صالح الشيتى) الذى درس هناك فى مرسم الفنان (بول بواريه) وفى مرسم الفنان (أندريه بول) ولكن للأسف الشديد بعد عودته من البعثة لم يستفد من الخبرة التى اكتسبها نتيجة للسيطرة الأجنبية على هذا الفن.

وقد حاول فى البداية أن يعمل مساعدا للرسامين الإيطاليين فى دار الأوبرا ولكنه لم يستمر وأسند إليه منصب إدارى كوكيل لدار الأوبرا هذا إلى جانب عمله بالتدريس فى كلية الفنون التطبيقية قسم تصميم المنسوجات وبالطبع العمل الإدارى حال دون عمله كفنان مبدع للمناظر والملابس المسرحية.

إن المسرح المصرى فى تلك الفترة اعتمد على المناظر المشتراة من فرنسا وإيطاليا وتأثر بالعادات والطرز الزخرفية الأوربية وبالنزعة الرومانسية التى أدت إلى المبالغة فى الأداء التمثيلى سواء فى الصوت أو العاطفة وبالتالى أصبح كل شئ على خشبة المسرح مبالغ فيه. بحكم هذه الوافدات الأوربية هذا إلى

جانب عروض الأوبرا الأجنبية والاهتمام الكبير بالإطار المسرحى من ضخامة وفخامة المناظر والملابس ذات الزخارف بهدف الإبهار مما أدى أيضا إلى محدودية تفهم دور المناظر والملابس المسرحية فى العرض المسرحى.

هذا إلى جانب أن من أهم الأسباب التى أعاقت تطور فن المناظر والملابس المسرحية فى مصر قبل ثورة ١٩٥٢ هو الاعتقاد السائد بأن المتفرجين الذين يذهبون إلى المسرح يهدفون مشاهدة المناظر الخلابة والمواضيع الرومانسية أو الميلودرامية المثيرة للانفعالات. فالفن المسرحى فى تلك الفترة كان قائما على الاقتباس والتمصير وعلى القوالب والأنماط العتيقة. لقد كانت النظرة إلى فن المسرح باعتباره نوعًا من الملاهى.

إن تلك الفترة كانت مرحلة تخبط فى كافة عناصر العرض المسرحى ولذلك استمر مفهوم الإطار الزخرفى للعرض المسرحى هو السائد وبالتالى لم يكن الفن المسرحى المصرى بناء عضويًا قابلاً للنمو لأنه لم يكن واضحا فكريًا.

الهوامش:

١ ـ كمال الملاخ ـ رشدى إسكندر

خمسون سنة من الفن ص ١١٣

٢ ـ فتوح نشاطى

الإخراج فى المسرح العربى ـ مجلة الهلال ص ١٠٥ ـ سبتمبر ١٩٧٠

٣ ـ رشدى صالح ـ المسرح العربى ـ مطبوعات الجديد

العدد (٤) ـ يونية ١٩٧٢ ـ (ص ٧٢)

٤ ـ المرجع السابق (ص٧٧)

٥ ـ جورج طنوس ـ مجلة المسرح ـ ٢٥ يناير ١٩٢٦

٦ ـ زكى طليمات

فن التمثيل وتطوره فى المسرح المصرى

مجلة المجلة ـ السنة العاشرة

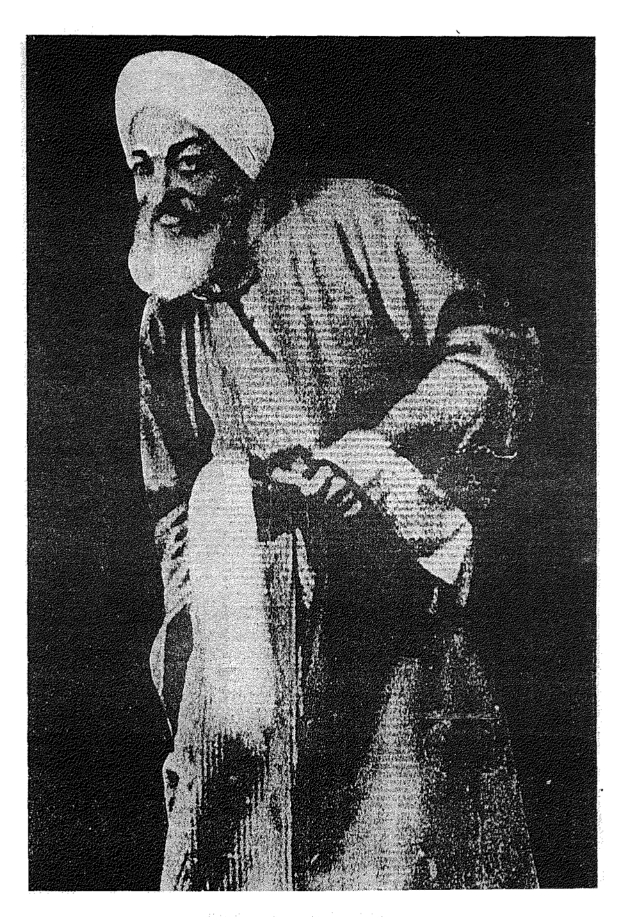
العدد (١١١) (ص٤٥)

مارس ١٩٦٦

٧ ـ يوسف وهبى
عشت ألف عام
مذكرات عميد المسرح المصرى
جـ ٢ ـ (ص٧٤)
دار المعارف ١٩٧٤
٨ ـ المرجع السابق ـ (ص ٧٦ ، ص٧٧)
٩ ـ المرجع السابق ـ (ص ١٠٣)
١٠ ـ فاطمة رشدى
كفاحى فى السينما والمسرح
دار المعارف ١٩٧١ ـ (ص ٤٥)
١١ ـ المرجع السابق ـ (ص ١١٩)
١٢ ـ المرجع السابق ـ (ص١٨٤)
١٣ ـ فتوح نشاطى
خمسون عاما فى خدمة المسرح
جـ ١ (ص١٢٩)
الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٤



دولت أبيض وجورج أبيض فى مسرحية «لويس الحادى عشر



نجيب الريحانى فى دور «كشكش بك»

الفن والفكاهة والطرب

في مساء الخميس ٤ نوفمبر سنة ١٩٢٦ وبقية الاسبوع

بتياترو حديقة الازبكية

في رواية الافتتاح

على بابا

اوبرا كوميك ذات أربعة فصول وستة مناظر

تاليف الأديب
حسين توفيق الحكيم

أخرج الرواية
الاستاذ عمر وصفي



تلحين الاستاذ
الشيخ زكريا احمد

ألف الموسيقى الصامتة
الاستاذ عبد الحميد على

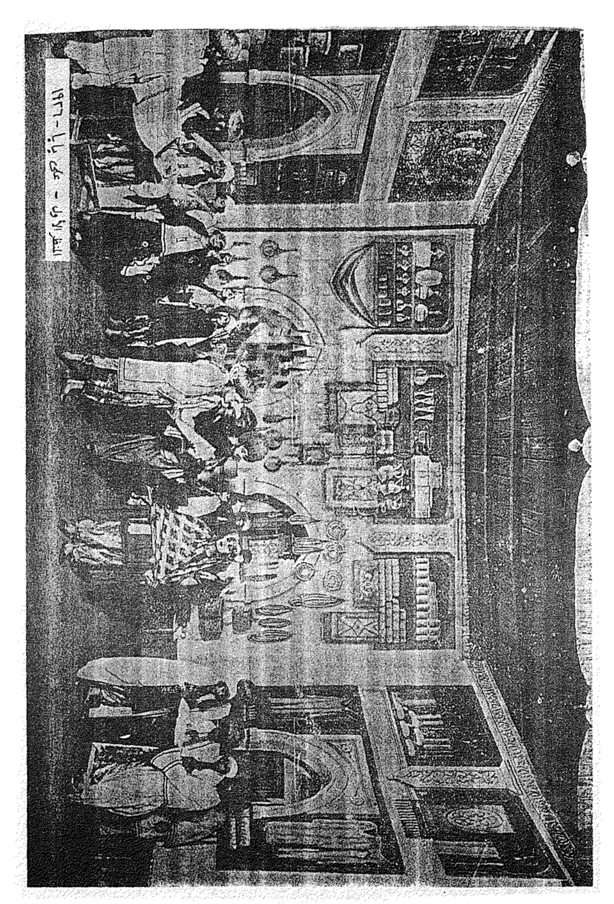
ويشترك في تمثيلها جميع افراد الفرقة المعروفين وفي مقدمتهم

الآنسة علية فوزي

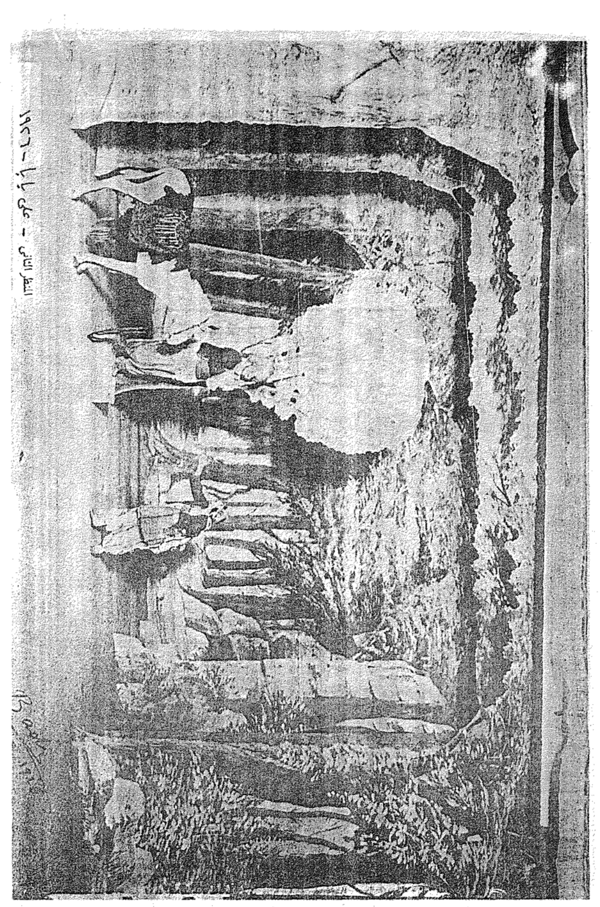
(تطلب التذاكر من الآن من شباك التياترو تليفون نمرة ٣٤٠٥)



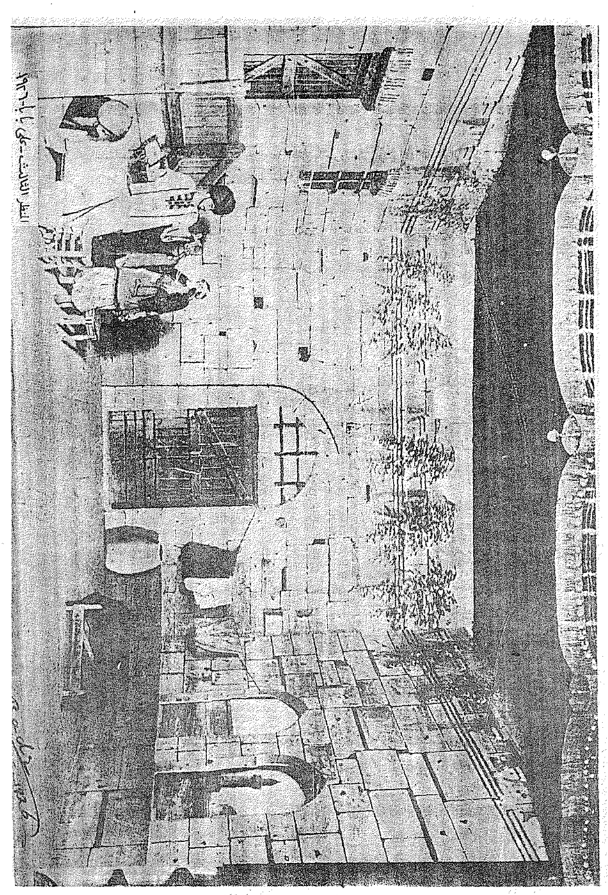
نموذج من الإعلانات عن الأوبريت وقت العرض



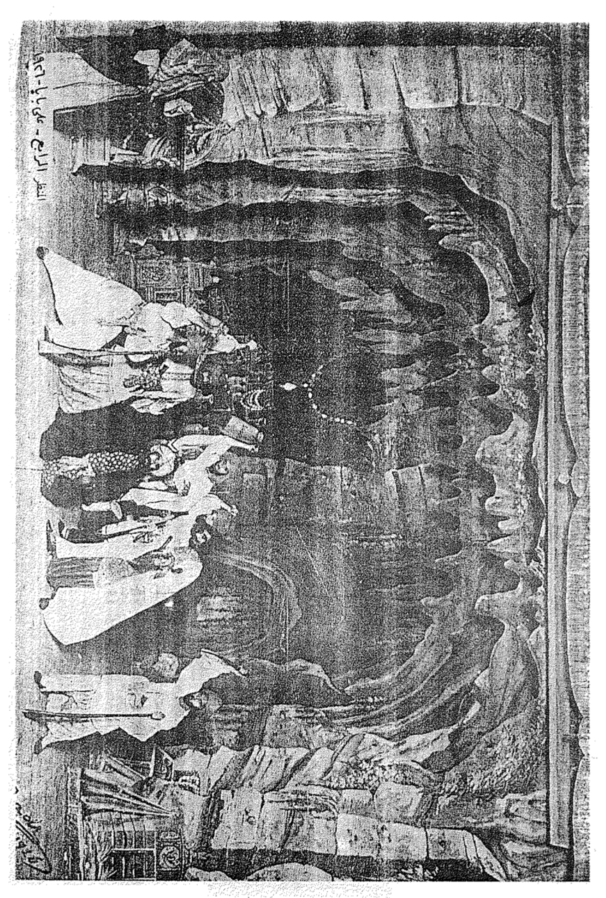
المنظر الأولى . على بابا . ١٩٢٦



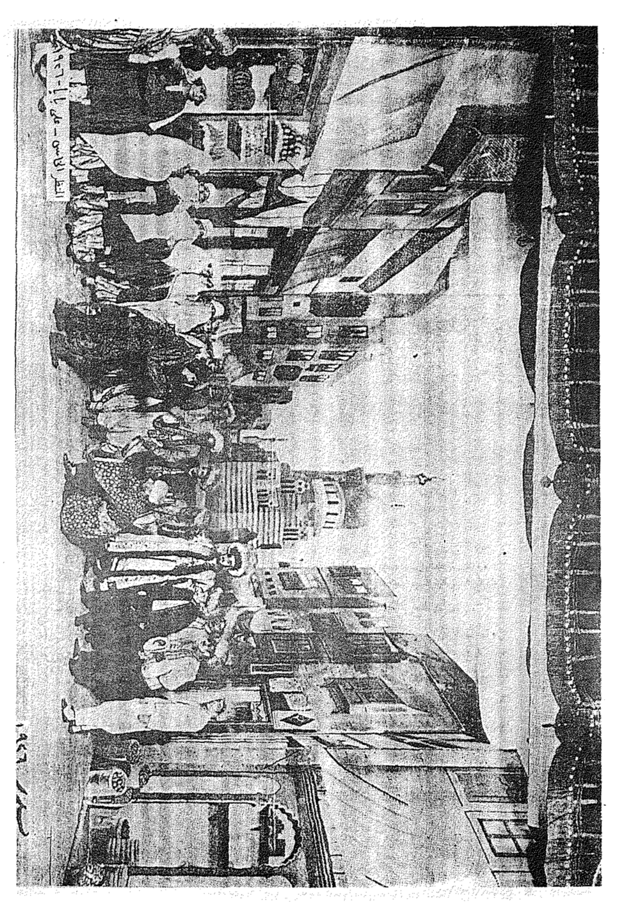
المنظر الثانى . على بابا ١٩٢٦



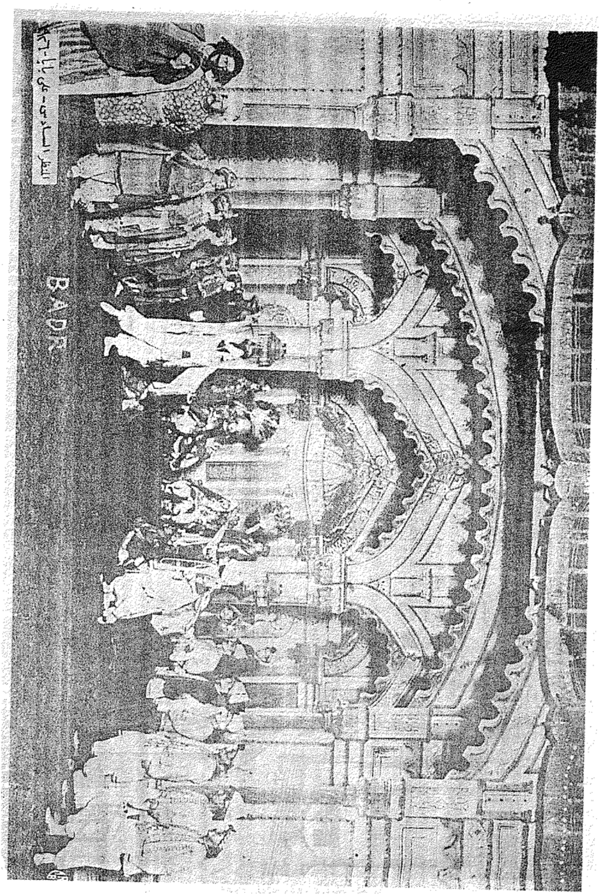
المنظر الثالث . على بابا . ١٩٢٦



المنظر الرابع . على بابا . ١٩٢٦



المنظر الخامس. على بابا. ١٩٢٦.



المنظر السادس . على بابا . ١٩٢٦

«اللطائف المصورة في ١١ يوليو سنة ١٩٢٣»

مسرح رمسيس

ادارة

يوسف بك وهبي

« بشارع عماد الدين »

تليفــــون ٣٠٨

« واجب على كل مصري »
« تعضيد هذا المسرح »
« الذي لا يألو جهدا في رقي »
« فن التمثيل في مصر والذي »
« ضحى المال والوقت في »
« سبيل خدمة الوطن »
« ورقي البلاد »



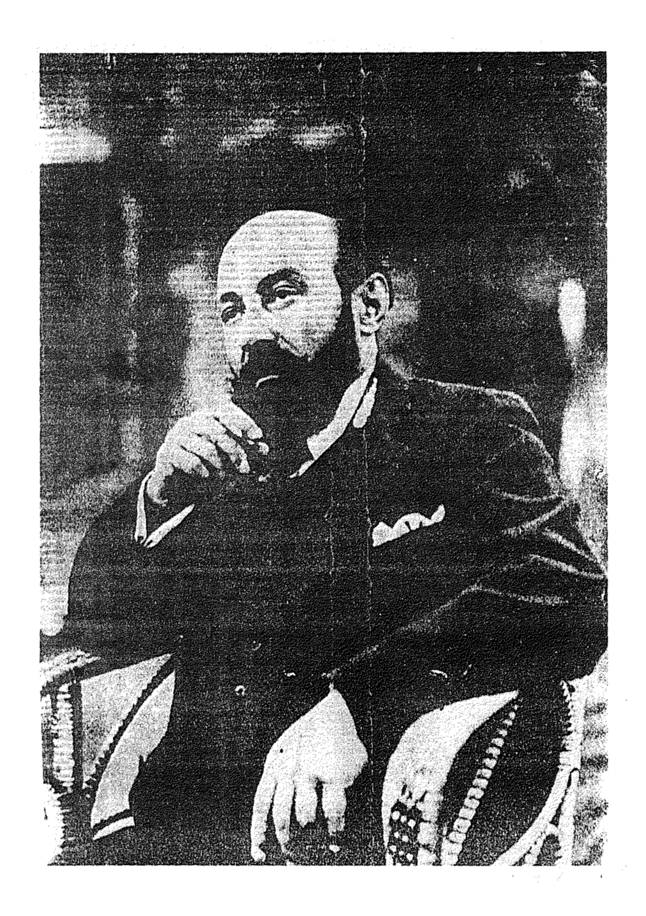
الممثـــل القدير
(يوسف بك وهبي)
« والممثلة الآنسة روزاليوسف »
في احدى المواقف التمثيلية
بمسرح رمسيس

« أكبر ممثلين وممثلات مصر - ابدع مناظر . اوركستر شرقي وأفرنكي »
« رقص جميل . مسرح على آخر طرز »

إعلان فى اللطائف المصورة ليوسف وهبى وروز اليوسف سنة ١٩٢٣ بمسرح رمسيس



روز اليوسف ويوسف وهبى فى مسرحية المجنون (عام ١٩٢٣)



عزيز عيد

إغناء المعنى الفكرى والفنى بالرؤى التشكيلية المبتكرة فى عروض المسرح المصرى المعاصر

إن ثورة ١٩٥٢ وما أحدثته من تغيير فى المجتمع المصرى تعد بداية مرحلة هامة من مراحل تطور المسرح المصرى. وبما أن الفن المسرحى شكل من أشكال الوعى الاجتماعى وألصق الفنون بالحياة، وأن الطريق لتغيير المجتمع حتما يمر بالمسرح لأنه جدل يتحقق فى أشخاص وأفعال، وبما أن الحياة لا تقف فى المكان بل تتحرك وتتطور دائما، وباستمرار حدوث الصراع بين القوى الاجتماعية المختلفة تبرز التناقضات.

والصدق ينبع من طبيعة الفن ذاته كشكل للمعرفة ولهذا فإن أحد المعايير فى تقييم الإنتاج الفنى هو مدى الصدق فى عكس الواقع، ودائمًا تكشف الهزات الاجتماعية فى حياة المجتمع الباطن، القبيح للنظام الاجتماعى البالى.

ولذلك ظهر جيل جديد من كتاب الدراما يرصدون خطوات تجربة الثورة، وتحمل هؤلاء الكتاب مسئولية إرساء القيم الجديدة للثورة من أجل دفع عجلة التطور للمجتمع.

ويتحدث المخرج سعد أردش عن تلك الفترة فيقول:

لاشك أن اتجاه الثورة منذ بدايتها إلى طريق الاشتراكية ومحاربة الاستعمار واحتكار رأس المال والإقطاع. وإلى نوع جديد من الديمقراطية ينتقل بالمجتمع من الحكم الفردى إلى حكم الجماعة. لاشك أن هذا الاتجاه قد هيأ مناخًا فكريًا وسياسيًا خصبا أتاح لهذا الجيل كثيرا من الفعاليات فيما قام به من تطور

وتجديد ولاشك أيضًا أن اهتمام الدولة بالثقافة كان عاملاً من العوامل المشجعة التى حفزت أركان هذا الجيل على خوض معركة تأسيسة فى تاريخ المسرح المصرى المعاصر ليس فقط فى صياغة العرض المسرحى وتطويره بحيث يصبح معادلاً مسرحيا أكثر تعبيرا عن النص ولكن أيضًا فى تطوير مفهوم المسرح كمؤسسة ثقافية وفى فلسفة العلاقة بين المسرح والجماهير وفيما يجب على المسرح أن يمارسه من دور فعال فى صياغة المجتمع وفى التآزر مع الجماهير فى مواجهة العداوات التى تترصدها فى الداخل والخارج (١).

فإلى جانب وجود الكاتب المسرحى المصرى المواكب لحركة التغيير الاجتماعى كان من الضرورى وجود فنان المسرح من ممثل إلى مخرج إلى فنان المناظر والملابس والإضاءة والموسيقى لأنه من خلال هؤلاء يمكن إيصال المضمون الجديد.

وفى تلك الفترة كان معهد التمثيل قد تخرجت منه دفعات عديدة من الممثلين المؤمنين بالمنهج العلمى.

وتجمع بعض من هؤلاء الخريجين وقاموا بتأسيس فرقة المسرح الحر (١٩٥٢ - ١٩٦٢) وكان أهم مبدأ قامت عليه الفرقة هو إلغاء نظام النجم الذى كان سائدًا والاعتماد على البطولة الجماعية والبعد عن الألفاظ الرنانة المزيفة وأخذ الممثلين منهجية فى الأداء بدلاً من أن يمثل كل منهم على حدة معتمدا على قوة الصوت الفردى والمقطوعات البطولية الرنانة هذا إلى جانب الاهتمام بدراسة الشخصية دراسة نفسية وعضوية.

إن الصدق فى البيئة والتمسك بالمطابقة المادية فى المناظر قد أبطل استخدام الستائر المرسومة بحيل المنظور وأصبح الاعتماد على الحجوم داخل فراغ خشبة المسرح واستخدام التشكيل الصندوقى بدلاً من الستائر المرسومة وقد أدى ذلك إلى استعمال الوحدات العملية كالأبواب والنوافذ وأصبحت الإضاءة تلعب دورًا كبيرًا فى الإيهام بالواقع وأصبحت الملابس تحدد حسب الشخصية المسرحية بعد أن كانت تترك للممثلين حرية اختيارها حسب أحدث الموديلات.

وتعد (مسرحية الناس اللى تحت) للكاتب نعمان عاشور والتى قدمها المسرح الحر عام (١٩٥٦) على مسرح حديقة الأزبكية بداية الرغبة فى تحقيق الدقة فى التفاصيل الفوتوغرافية فى المناظر والملابس والإضاءة المسرحية.

وقد قام بإخراج هذه المسرحية المخرج كمال يس وفى تلك الفترة كانت فرقة المسرح الحر تعتمد على مخازن مسرح الأزبكية ودار الأوبرا هذا إذا كان فى الإمكان تجميع المنظر المطلوب.

ولكن المخرج كمال يس لتحقيق رؤيته كان من الحتمى أن يحدد حسب خطة الإخراج المطلوب لتحقيق الجو العام والبيئة من قطع الأثاث والشكل العام للمناظر وكان فى هذه الفترة رسام إيطالى يعمل بدار الأوبرا المصرية يتفهم الاتجاه الجديد للمسرح الحر ولذلك أسند إليه تنفيذ أغلب المناظر المسرحية لهذه الفرقة وهو الرسام الإيطالى (ديلامارا).

ومن أجل رصد حركة تطور فن الديكور المسرحى فى المسرح المصرى ومدى ارتباطها بالوحدة العضوية للصورة المرئية فى المسرح المصرى بعد ثورة ١٩٥٢ فقد تم تقسيمها إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى

(١٩٥٢ - ١٩٦١)

فى الفترة التى تلت قيام الثورة كان الاستعانة بالرسامين الإيطاليين العاملين بدار الأوبرا المصرية مازال مستمرًا إلى أن بدأ المسرح القومى بعد أن تولى إدارته عام (١٩٥٦) أحمد حمروش وهو أحد الضباط الذين شاركوا فى ثورة ١٩٥٢ . فبدأ بتوجيه الدعوة إلى الرسامين المصريين من أجل أن يقتحموا هذا الميدان وذلك فى الموسم المسرحى (١٩٥٧ - ١٩٥٨) فكان أول من تعاون مع المسرح القومى المصور أحمد مرسى [٢] فقام بتصميم الديكور لمسرحيات:

(سقوط فرعون) للكاتب (ألفريد فرج) إخراج (حمدى غيث) ١٩٥٨ . (مأساة جميلة) للكاتب (عبدالرحمن الشرقاوى) وإخراج (حمدى غيث) ١٩٦٢ .

(ستتفرج الستار عما قريب وسيتساءل بعض الناس هذه مقبرة جور محب ولكن أين حوائط المقبرة؟ ففى المؤخرة باب كأنه قائم فى الهواء وأعمدة واقفة أمام الستارة السوداء. ومع ذلك تكمن فى هذا التكوين روح المخرج الذى يميل إلى التركيز الشديد وينفذ مباشرة إلى الجوهر الساطع وينبذ فى طريقه كل التفاصيل التى تثقل نسيجه الشاعرى بالزوائد وباللغو الفاضى. فالديكور عند حمدى غيث ليس إلا مجرد إشارات ولمسات وهو لا يشير به إلى مجرد المكان الذى تجرى فوقه الأحداث وإنما يصنع لهذه الأحداث بشكل الديكور وبألوانه إطارا جميلاً معبراً ومؤثرًا (٣).

إن مفهوم الديكور عند الفنان حمدى غيث هو التشكيل فى الفراغ فكل شىء محسوب جماليا داخل الفضاء المسرحى يعطى الإيحائية للمكان...

وللأسف الشديد لم يوفق المصور أحمد مرسى فى التشكيل داخل هذا الفراغ المسرحى لعدم تخصصه فى الديكور المسرحى فهو تعود أن يتعامل مع اللوحة كبعدين، أما البعد الثالث فكان يشكل بالنسبة له مشكلة أن يحس به داخل الفراغ على خشبة المسرح ويدرك العلاقة التبادلية بين حركة الممثل ومفردات الديكور داخل هذا الحيز الفضائى.

وتعاون أيضًا فى تلك الفترة مع المسرح القومى المصمم الخزاف المصور د. رمزى مصطفى (٤) الذى قام بتصميم الديكور لمسرحيات :.

(دموع إبليس) تأليف فتحى رضوان إخراج نبيل الألفى ١٩٥٨ .

(الخبر) تأليف صلاح حافظ إخراج كمال عيد ١٩٦٤ .

وتعد مسرحية (الخبر) من أهم أعماله فى مجال الديكور المسرحى فقد استمد من جوهر المسرحية فكرته فى التصميم. فلما كانت أحداث المسرحية تدور فى إحدى دور الصحف وموضوعها هو الصحافة فقد كانت جدران المنظر الثلاثة عبارة عن صحف منشورة وتحول السقف إلى شريط من الورق يدور فى الة الطباعة هذا إلى جانب استخدام أثاث بسيط يساعد على خلق الحركة المسرحية وهنا ظهرت العلاقة العضوية التى تربط المنظر بجوهر المسرحية.

فالقضية التى تطرحها المسرحية تدور حول دور الصحافة فى حياة الناس والمجتمع وهل يجب أن تلتزم بقيم إنسانية فى تعرضها لمشاكلهم أم تسعى وراء الخبر للإثارة بأى ثمن.

وفى تلك الفترة أيضًا تعاون الفنان المزخرف عبدالغنى أبو العينين (٥) مع المسرح القومى الذى صمم ديكور مسرحية:

(قهوة الملوك) تأليف (لطفى الخولى) إخراج (نبيل الألفى) ١٩٥٨ . إن هذه المسرحية تدور أحداثها فى حارة صغيرة من حوارى القاهرة الشعبية عام ١٩٤٦ حيث توجد قهوة الملوك وفى هذا المكان يحدث تباين لنماذج من المجتمع المصرى فهذه الحارة تعيش صراعًا بين عاداتها وبين أوامر السلطة الملكية. فالكاتب لطفى الخولى فى مسرحيته هذه يتناول التغيير الجذرى فى إحياء القاهرة الشعبية. فسياسة الترميم والإصلاح للشكل الاجتماعى القديم لا تجدى فالثورة هى دائما السبيل للتغيير الاجتماعى. وقد جاء تصميم الفنان عبدالغنى أبو العينين للحارة الشعبية الضيقة بارعا فى خلق الجو العام. فنرى الحارة غير المنتظمة لجانبين تعكس حالة الفقر الشديد لأهل هذه الحارة وفى الركن الأيمن من الحارة مقهى بلدى كتبت على واجهته قهوة الملوك وفى مدخل القهوة وعلى رصيف الحارة انتشرت المناضد والمقاعد وعلى الجانب المقابل للمقهى محل صغير لبيع السجائر بجانبه صف من البيوت الشعبية الصغيرة الحجم القديمة ذات المشربيات التى يتدلى منها قطع الغسيل كما لو كانت جثثا معلقة وفى الخلف بانوراما قصر عابدين الملكى الممثل للسلطة، وأمام هذه البانوراما حائط منتهدم بجانبه بعض البيوت القديمة ويعكس الحالة النفسية لأهل هذا المكان. وقد التزم الفنان عبدالغنى أبو العينين بالبيئة فى اختياره لعناصر الحارة الشعبية القديمة بما فيها من قيم درامية لملمس الخامة من أخشاب وأحجار.

وقد قام بإخراج هذه المسرحية المخرج نبيل الألفى أحد رواد فن الإخراج المسرحى فى مصر والذى درس الإخراج المسرحى فى باريس (١٩٤٧ - ١٩٥١) بعد تخرجه فى معهد التمثيل. ويتحدث الفنان نبيل الألفى عن أسلوبه فى الإخراج الذى يتميز بالاهتمام بالجماليات التشكيلية للعرض المسرحى فيقول:

(إننى لا أطالب المتفرج بأن يفسر ويحلل ولكن إذا كنت أنا قد انفعلت مثلا باللون الأسود فى هذا الموقف وكان الأسود فى الطبيعة مقرونا بالليل وفى العرف مقرونا بالحداد وفى المزاج مقرونا بالقتامة والكآبة، فلا ريب أن اللون الأسود هنا سيعمل على إثارة الإحساس بشىء من هذا القبيل لدى المتفرج وسيشارك بنصيبه فى إحياء الصبغة الدرامية إلى جانب الانفعال والحركة والحوار والإضاءة والجو العام الذى تجرى الحادثة فى نطاقه) (٦).

وتلا الفنان عبدالغنى أبو العينين فى تدعيم فن الديكور المسرحى الفنان المصور حسن سليمان (٧) الذى قام بتصميم الديكور المسرحى لمسرحية (بداية ونهاية) عن قصة الروائى نجيب محفوظ التى أعدها للمسرح أنور فتح الله ومن إخراج المخرج الرائد عبدالرحيم الزرقانى الذى التزم بالقواعد منذ بدايته لممارسة فن الإخراج وهو يؤمن بالموضوعية فى تجسيد المواقف والعناصر المسرحية.

إن الفنان حسن سليمان يتميز فى أعماله بالرمادية يتجاوز الظل والنور والشكل والخط إلى هذا الضباب الذى إن دل على شىء فهو يدل على تمرده وعلى وجوده. فهو يؤمن بالجدل بين النور والظل وهو دائمًا مرتبط بقوانين الضوء والارتباط المتلاحم بين الكتلة والفراغ علاقة الفنان بالإنسان وبالطبيعة.

إن أعماله فى التصوير الزيتى دفاع عن الموضوع الإنسانى فى الحياة إنه يرى ضوء يسقط على زهرة أو وجه أو على إحدى القباب أو منحنى طريق.

أما أعماله فى المسرح فقد استطاع أن ينقل أحاسيسه والصراع بين القوة والضعف تلك العلاقة الجدلية على خشبة المسرح. فمسرحية «بداية ونهاية» عرض لقطاع فى المجتمع المصرى قبل الحرب العالمية الثانية وتدور حول الأسرة التى يموت عائلها فجأة وتعكس لنا الصراع داخل هذه الأسرة وظروفها نتيجة الحكم الفاسد فى المجتمع وتأتى النهاية بضربات متلاحقة تتساقط على أثرها الضحايا لقد نجح الفنان حسن سليمان فى خلق الجو العام لهذه الأسرة فى بيئتها التى نجح أيضًا فى تجسيدها.

«المرحلة الثانية» (١٩٦١ ـ ١٩٦٦)

فى هذه المرحلة تكاتفت الجهود من أجل إرساء القواعد العلمية للعرض المسرحى فقد لعب المخرجون ومصمموا المناظر العائدون من الخارج بعد دراساتهم التخصصية دورًا كبيرًا فى إخضاع البحث والتنفيذ فى كل عناصر العرض لمنهجية علمية، فقد أرسلت البعثات التخصصية فى فنون المسرح إلى ألمانيا وإنجلترا وايطاليا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتى. هذا إلى جانب إنشاء قسم الديكور بالمعهد العالى للفنون المسرحية عام (١٩٥٩). بفضل الرائد المربى «سعيد خطاب» (١٩٢٢ ـ) عميد المعهد فى تلك الفترة.

وبالتالى أصبح هناك مفهوم واضح إلى مدى أهمية عناصر الصورة المرئية فى العرض المسرحى. أن تلك الفترة تعد أخصب الفترات فى شتى التخصصات المسرحية. ولا شك فى أن اهتمام الدولة بالمسرح كان عاملاً من العوامل المشجعة التى أعدت هذا الجيل من أجل النهوض بالفن المسرحى.

ولا شك أيضًا بأن هذا الجيل الجديد من مصممى المناظر والملابس المسرحية اللذين أتموا دراساتهم التخصصية فى الخارج قد ساهموا مع جيل المخرجين فى نقل المسرح المصرى من مرحلة التقليد إلى مرحلة الأصالة والمعاصرة.

وبفضل هؤلاء تطور هذا الفن ودخلت المسرح خامات كثيرة فى التنفيذ مثال رقائق الصاج والنحاس والبلاستيك وخامات السلك ومواسير الألمونيوم

والبلاستيك واستخدام قماش التل والاستفادة منه فى التكنيك عن طريق الإضاءة الخلفية والأمامية لإظهار الرسم عليه أو اخفائه حسب الضرورة الدرامية لذلك.

هذا إلى جانب خروج المناظر المسرحية من إطار خشبة المسرح ففى بعض العروض ألغيت الستارة الأمامية (الحائط الرابع) فبشكل عام أصبحت المناظر والملابس تؤكد وجود الممثل وأصبح المصممون يبحثون عن ملمس ونوعية الأشياء فى الفراغ المسرحى من أجل المشاركة فى خلق حركة الممثل (الميزانسين) داخل فراغ خشبة المسرح فى وحدة عضوية، وبالرغم من ضعف الإمكانيات الآلية فى المسرح المصرى استخدمت السوفيتا لإثراء العمق واستخدام المسرح الدوار.

وأصبحت خشبة المسرح مكانا ذا أبعاد وحجوم وأصبحت المناظر لها وظيفة عضوية. وتم إرساء مفهوم أن المنظر المسرحى تشكيل فى الفراغ يخاطب المتفرج منذ اللحظة الأولى وذلك بلغة الخطوط والمساحات والحجوم والألوان والإضاءة فمن خلال هذه اللغة يتم عكس صراع الأفكار فى العرض المسرحى.

وأصبح لكل شكل على خشبة المسرح معانى إيحائية فالنوافذ والأبواب والممرات المفتوحة توحى بالاتساع أما الأبواب المقفلة فتوحى بضيق المكان والاختناق.

فالشكل يتغير وفقًا لعلاقته بالأشكال الأخرى فإذا وضعنا مقعدا مثلاً فى منتصف منضدة فإنه يختلف إذا ما وضع فى جانب المنضدة من حيث الشكل والحجم.

ولكل شكل إيقاع خاص نتيجة للفراغ المحيط به، واتجاه الخط ونوعه يغير من الإيقاع، هذا إلى جانب تغير المسافات بين السطوح يغير من الإيقاع. ولكل شكل خلفية يؤثر ويتأثر بها وبالفراغ المحيط والضوء الملون يؤكد الحالة النفسية للشخصية من حيث السخونة والبرودة، ويحدد حجم وشكل الجسم وتأكيد حجم الشكل فى الفراغ بالضوء والظل الناتجين من تأثيرات الكتلة والفراغ. والإنسان يتأثر نفسيًا وعضويًا بما يراه فإما أن يتعاطف معه أو يرفضه. فعن طريق

مفردات التشكيل يمكن إيصال المضمون الفكرى للعرض المسرحى. فبالمعالم الخلفية يتم حصر ذهن المتفرج داخل نطاق العرض المسرحى فى وحدة عضوية مما يساعد على نقل المعلومات عن المكان والزمان مع عكس المركز الاجتماعى والثقافى للشخصيات على خشبة المسرح.

لقد أصبحت المناظر والملابس المسرحية رسالة مرئية يستقبلها المتفرج منذ اللحظة الأولى للعرض المسرحى.

ولا شك فى أن هذا الجيل من فنانى الديكور المسرحى من أتموا دراساتهم التخصصية قد ساهموا فى نقل المسرح المصرى من مرحلة التقليد إلى مرحلة الوعى والنضج.

وسوف نتناول الأعمال البارزة التى أثرت فى وجدان الجماهير للبعض من هؤلاء الفنانين كنماذج لهذه الفترة الخصبة.

(المحروسة)

تأليف: سعد الدين وهبه.

إخراج: كمال يس(٨).

ديكور: صلاح عبد الكريم(٩).

قدمت على خشبة المسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦١ ـ ١٩٦٢).

إن مسرحية المحروسة التى تدور حوادثها فى أحد المراكز الريفية فى الوجه البحرى فى مصر قبل ثورة ١٩٥٢ يقوم الصراع الأساسى فيها على التقابل والتنافر بين الإقطاع ورجال الأمن من جهة والفلاحين الشرفاء من جهة أخرى.

إن هذه المسرحية تقدم لنا شريحة حية من الحياة وتتناول فساد قطاع البوليس فى المجتمع وسيطرة السلطة الملكية ونضال الفلاحين وشباب الجيل الجديد الذى لم يتلوث ويرفض أن يكون عميلا للسلطة الفاسدة..

وقد قام الفنان صلاح عبد الكريم بتصميم الديكور لهذه المسرحية التى تعد من أبرز نماذج تلك الفترة.

إن الفنان صلاح عبد الكريم من أوائل المصممين المسرحيين الذين استطاعوا أن يدفعوا حركة تطور فن الديكور المسرحى خطوة للأمام وإن كانت زخرفية الطابع وتمتاز أعماله فى المسرح بالدقة فى التصميم وفهم للعلاقات اللونية وقد قام بتصميم العديد من المسرحيات الدرامية والأوبرا والباليه.

وقد جاء تصميمه لمسرحية المحروسة التى نحن فى صدد الكلام عنها ليعكس الجو العام لهذه القرية التى هى صورة لكل القرى المصرية فى تلك الفترة لقد قدم هذا العرض المسرحى بصورة متكاملة الجوانب تضافرت فيها كل عناصر العرض المسرحى بصورة متكاملة الجوانب فى وحدة عضوية كاملة مما أكد المضمون الذى يهتم بالمصير الجماعى لا المصير الفردى.

وعن المناظر فى هذه المسرحية يتحدث الأستاذ الناقد المسرحى د. محمد مندور فيقول:

لم يغير المخرج ستائر المنظر الخلفية فى المشاهد الثلاثة التى يتضمنها الفصل الأول بالرغم من انتقال الأحداث فيها من بيت المأمور إلى حانة القمار ثم إلى بيت العمدة. فهو قد احتفظ بتلك الستائر رغم تغير مكان الأحداث لقيمتها التعبيرية التى تنم عن تفكك المجتمع عندئذ وتفسخه وتحطيم قيمه)(١٠).

إن هذه المسرحية رؤية بانورامية للمجتمع المصرى قبل الثورة بكل ما فيها من تناقضات ولذلك عبر الفنان صلاح عبد الكريم عن ذلك بالستارة الخلفية الثابتة التى تحيط بالمكان التى تعكس مصر الممزقة قبل الثورة وانهيار قيمها نتيجة للحكم الفاسد. فقد رسم على هذه الستارة الخلفية منازل قديمة متهاوية اهتزت كل أركانها أنها تؤكد على حتمية الثورة والبناء الجديد للمجتمع.

القضية

تأليف: لطفى الخولى.

إخراج: عبد الرحيم الزرقانى.

ديكور: عبد الفتاح البيلى[11].

قدمت على خشبة المسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦١ ـ ١٩٦٢).

فى هذه المسرحية يبحث الكاتب لطفى الخولى فى قيمة التغير عن طريق الإصلاح الاجتماعى فى ظل القانون والعدالة، فقد طرح المشكلة ودافع عن رأيه فيها فتبنى جانب التغير الثورى الجذرى.

ان شخصية الأستاذ/ منجد ـ تعتقد أن التغيير فى المجتمع يتم بتغير أخلاق الأفراد عن طريق القانون والعدالة ويعتقد بأن الاصلاح أسلم من الثورة. والشخصية المقابلة هى شخصية (عبده) طالب الطب الذى يؤمن بالعلم وبأن الاصلاح يأتى بالثورة، وبحدوث هذا الجدل ينمو الصراع الدرامى.

ان الفنان عبد الفتاح البيلى استطاع فى هذه المسرحية أن يعطى باللون والشكل والملمس الجدل المطلوب فنراه قد غطى منزل طالب الطب التقدم الممثل للدعوة الثورية باللون الأحمر فهو قد اعتمد على ايحائية الألوان فى إبراز وتأكيد المضمون لهذا العرض، ونراه قد غطى أيضًا جدار حجرة الأستاذ (منجد) باللون الرمادى الذى يعكس سلبية هذه الشخصية وايقاعها الرتيب. أما بيت الفتاة التى أحبها طالب الطب نراه قد أعطاه ألوانًا باهتة غير واضحة للتأكيد على أن هذه الفتاة مسلوبة الارادة غير واضحة الاتجاه.

أما الجدار الضخم الذى يحجز المساكن عن الشارع والحياة الخارجية فمطلى بلون رمادى معتم أيضًا كما لو أنه جدار لسجن كبير حتى استخدامه للباب الحديدى فى سور هذا الجدار يؤكد هذا.

ونرى فى ردهة المحكمة ساعة حائط كبيرة معلقة توقفت عقاربها على الساعة العاشرة وهى ترمز إلى ركود وتوقف هذا المجتمع عن اللحاق بالزمن.

وبرفع الجدار الذى يفصل قاعة العدالة عن الردهة... نرى أيضًا لافتة مائلة فى صورة قاعة المحكمة كتب عليها (العدل أساس الملك) ولوضعها غير مستوية يحاول الأستاذ/ (منجد) إصلاحها ولكن يهاجمه رئيس الجلسة لتدخله فيما لا يعنيه وهذا يعكس فكر هذه الشخصية التى تحاول الاصلاح بالعدل والقانون.

ان الفنان عبد الفتاح البيلى فى هذه المسرحية استطاع أن يحقق البيئة المطلوبة والجو العام مما ساعد على اثراء هذا العرض المسرحى، فهو من أهم فنانى الديكور المسرحى الذين وضعوا فنهم فى خدمة النص المسرحى، وجعلها جزء أساسى فى العرض المسرحى وفى وحدة عضوية. وفى جميع العروض المسرحية التى قام الفنان عبد الفتاح البيلى بتصميم الديكور لها نجد أن الحركة المسرحية (الميزانسين) نابعة من الموقف الدرامى ويفرضها الديكور المسرحى.

وبفضل جهود الفنان عبد الفتاح البيلى أصبح الديكور المسرحى عنصرًا أساسيًا يساعد الممثل على المعايشة.

ويتحدث الفنان عبد الفتاح البيلى عن مفهومه عن دور الديكور المسرحى فى العرض فيقول: (ان الديكور المسرحى يمكن أن نعتبره الرئة الصالحة التى يجب أن يتنفس فيها النص المسرحى وأى اسفاف فى تشكيل هذه الرئة يمكن أن يؤدى ذلك إلى اختناق شامل لعملية العرض المسرحى ككل وعليه يجب أن يتمشى الديكور المسرحى شكلاً ومضمونًا مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداء واضاءة وملابس وأسلوب الاخراج بحيث يخرج العرض العام خادمًا لروح النص ومضمونه الدرامى)[١٢].

لقد جاء مفهومه هذا واضحًا فى جميع العروض المسرحية التى قام بتصميم الديكور لها. هذا إلى جانب أنه من أهم المصممين المسرحيين الملتزمين بالقضايا الاجتماعية وهذا يتأكد بوضوح فى أعماله القليلة التى قام بتصميم الديكور المسرحى لها فبرغم قلتها فهى مترسخة فى وجدان الشعب المصرى مثل: القضية. كوبرى الناموس - السبنسة - هذا إلى جانب رفضه التام التعاون مع المسرح التجارى.

وبشكل عام فان أعمال الفنان عبد الفتاح البيلى تتميز باعتماده على الرماديات الملونة وذلك لاعطاء الفرصة للممثل كعنصر حى متحرك بملابس الشخصية أن يؤكد على الفعل الدرامى لأنه يؤمن بأن عنصر الملابس والمناظر المسرحية يجب أن يخدم اللحظة الدرامية ولا يطغى عليها، هذا إلى جانب اهتمامه الشديد بالبناء مع استخدام الخامات التى تحقق لهذا البناء الحياة عن طريق الاهتمام بالملمس احترامًا للضوء فالملمس من وجهة نظره هام جدًا لابراز الشكل، وفى بعض الأحيان كان يلجأ فى تصميماته إلى استخدام القليل من المنظور فى البناء تحايلاً على أعماق المسارح الصغيرة فى مصر.

ولم يكن فى أعماله أى اسفاف فى اللون فهو فى أغلب أعماله يتحرك فى حدود الرماديات الملونة كما سبق أن وضحت فى المناظر وذلك من أجل التأكيد على الشخصية المسرحية بما يسمى بالتشكيل المتحرك فى الفراغ الذى يكون له الصدارة فى الألوان المتقدمة وعليه كانت ألوان المناظر تتأخر فى عمق المسرح وتميل إلى الرماديات والبنيات مع اضافات فى الاضاءة الملونة حسب رؤية المخرج وبما تقتضيه اللحظة الدرامية.

ـ (الزلزال) ـ

تأليف: مصطفى محمود.

اخراج: جلال الشرقاوى[١٣].

ديكور: أحمد ابراهيم[١٤].

قدمت على خشبة المسرح الحديث فى الموسم المسرحى (١٩٦٣ ـ ١٩٦٤) ـ إن هذه المسرحية صورت الزلزال كصراع بين الطبقة البرجوازية الحاكمة وبين الطبقة العاملة أصحاب الحق. بين الذين ورثوا الثروة والنفوذ وبين أصحاب الحقوق من الذين ورثوا الكفاح من أجل لقمة العيش.

إن هذه المسرحية تعد من أبرز المسرحيات التى قام بتصميم الديكور لها الفنان أحمد إبراهيم فقد استخدم فيها ميكانيكية المسرح بوعى شديد وببساطة

فقد استطاع أن يحرك خشبة المسرح مستعيناً بحبال جانبية ومفصلات للحوائط بعد وضع كل هذا على خشبة المسرح المتحرك فقد أنشأ أرضية فوق أرضية خشبة المسرح الأصلية وفصلها بمحور أفقى كقضيب بين المنصتين يمكن أن تتحرك عليه المنصة العلوية حركة متأرجحة فإذا هبط يمين المنصة ارتفع يسارها وإذا هبط يسارها ارتفع يمينها هذا إلى جانب أن حوائط المنظر من أجزاء منفصلة تتصل بمفصلات فعندما اهتزت أرضية خشبة المسرح وتأرجحت أثناء الزلزال سقطت أجزاء من الحوائط خلف الكواليس فأحدثت الأثر المطلوب وهو تهدم البناء.

إن الفنان أحمد إبراهيم من أبرز فنانى الديكور المسرحى الذى يتميز أسلوبه بشكل عام بتأثيرات الألوان المائية والمحافظة على الشفافية والضبابية فى وقت واحد هذا إلى جانب مهارته وخبرته فى تكنيك خشبة المسرح هذا إلى جانب مهارته التكنيكية فى استخدام الصبغات الملونة والتنوع فى التصميم.

(وابور الطحين)

تأليف: نعمان عاشور.

إخراج: نجيب سرور[١٥].

ديكور: عبد الله العيوطى[١٦].

قدمت على خشبة مسرح الحكيم فى الموسم المسرحى (١٩٦٥ ـ ١٩٦٦) إن تجربة وابور الطحين تعد تجربة جديدة فى تلك الفترة فى المسرح المصرى من أجل الوصول إلى شكل مسرحى مصرى. ففى تلك الفترة ظهرت بعض الملحمية فى الكثير من الأعمال المسرحية المصرية.

ويتحدث الناقد المسرحى رجاء النقاش عن الإخراج لهذا العرض المسرحى فيقول: (أعطانا نجيب سرور الإحساس المصرى وذلك بتوسيع خشبة المسرح وامتدادها إلى الصالة وكأننا فى جرن من أجران القرية ثم أعطانا الإحساس نفسه بتقسيم الممثلين إلى قسمين أو فريقين، إلى جيشين متقابلين يتحاربان

ويتصارعان ثم أعطانا هذا الإحساس المصرى نفسه بتذكيرنا بشكل (السامر) الذى تعرفه القرية المصرية حيث يلتف الفلاحون حول (السامر) ليحكى لهم الشاعر حكايات مختلفة فينفعلون ويتنبهون ويعيشون فى قلب الصراع الذى يقدمه لهم ذلك الشاعر فى قصصه وملاحمه[١٧].

لقد جاءت تصميمات الفنان عبد الله العيوطى للملابس والمناظر لهذه المسرحية لتؤكد على مشكلة القرية التى أمامنا كمشكلة عقلية فقد جعل خشبة المسرح عبارة عن رقعة كبيرة للشطرنج وفى إطار وأسلوب المسرح الدائرى الثابت وبلا ديكورات على الإطلاق، فالفراغ فى حد ذاته هو الذى أعطى الجو العام المطلوب مع الإضاءة الملونة. فهذه المسرحية لا تهتم بالتفاصيل فى الشخصيات والأحداث والعلاقات وأنها تجنح إلى نوع من التجريد، نوع من الشمولية.

إن البيئة الريفية والطابع الملحمى هما اللذان فرضا على الإخراج والمناظر والملابس شكل وطابع وأسلوب العرض الذى اهتم بالتركيز على عنصر الممثل حامل الكلمة ومع الاستغناء عن كل ما يمكن أن يعوق الحركة أو ما هو زائد عن الحاجة.

ففى الملابس نرى الفنان عبد الله العيوطى اعتمد على الرمزية والإيحائية فى ألوان الملابس فقد ألبس شخصية (شلبية) التى ترمز إلى مصر ثوبًا أحمر لإعطاء الإحساس بالحيوية والحركة والثورة فى شخصيتها وألبسها شالاً أخضر رمزًا لخصوبتها.

أما شخصية (بهلول) عبيط القرية الذى يحمل أسرار القرية ومصدرًا لتسلية أهل القرية فقد ألبسه ملابس ريفية قديمة مرقعة فأعطى بها الإحساس كما لو كانت ملابس مهرج.

إن هذه الشخصية برغم شكلها الخارجى الذى يعطى البلاهة إلا أنها شخصية انسانية ملأت المسرح حيوية، إن هذا العرض المسرحى بشكل عام استخدمت فيه الألوان للتدليل على كل شخصية. فقد جعل الفنان عبد الله اللون الأسود رمزًا للاستغلال والسلطة الظالمة لأعيان الكفر، وجعل اللون الأبيض رمزًا للشعب الكادح وجعل الأحمر رمزًا للثورة.

(المرحلة الثالثة) ١٩٦٧ ـ ١٩٧١

ومع الهزيمة العسكرية فى ٥ يونية ١٩٦٧ كان لابد للمسرح المصرى أن يؤدى دوره فى تجهيز المواطن بالوعى وفعلاً تم تقديم مجموعة من أنضج المسرحيات السياسية الوثائقية.

(ليلة مصرع جيفارا)

تأليف: ميخائيل رومان.

إخراج: كرم مطاوع[١٨].

ديكور: عبد المنعم كرار[١٩].

قدمت على خشبة المسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦٨ ـ ١٩٦٩)..

إن الكاتب المسرحى ميخائيل رومان فى هذه المسرحية يلجأ إلى واقع العالم الثالث بقاراته (آسيا ـ أفريقيا ـ أمريكا اللاتينية) وبقضيته الجوهرية، قضية الصراع بين الاستعمار وأبناء الأرض..

من هنا يتضح إن مسرحية ليلة مصرع جيفارا. اتخذت موضوعًا تقع أحداثه بعيدًا عن أرض مصر ولكنه يبرز أطماع الصهيونية بشكل عام وقد قام بتصميم الديكور الفنان عبد المنعم كرار الذى يؤمن بالعلاقة الجدلية بين اللونين الأبيض والأسود فى المسرح ولابد عند وضع أى لون على خشبة المسرح أن يكون هناك تبرير لذلك.

إن الفنان عبد المنعم كرار تتسم أعماله فى المسرح بشكل عام بالاهتمام بالخامة والملمس ويرفض المنظور بشكل عام على خشبة المسرح لأنه مزيف غير حقيقى.

وتعد مسرحية ليلة مصرع جيفارا من أبرز أعماله فى مجال الديكور المسرحى فهذه المسرحية تروى قصة العالم الثالث ومع الاستعمار متمثلة فى الاستعمار الأمريكى والصهيونية ويرجع أصلهم إلى النازية.

وعلى أساس هذه الرؤية صمم الفنان عبد المنعم كرار ملابس شخصية (جليسها) قلائد ثلاثا ترمز الأولى للدولار الأمريكى والثانية لنجمة إسرائيل والثالثة للصليب النازى المعكوف هذا إلى جانب ارتدائه لقفاز أبيض فى يديه لإخفاء جرائمه..

وجاءت الملابس كلها باللون الأسود فقد اتشحت المجموعة بسواد ويتميز الثوريون بعض الشىء بأوشحة حمراء فى لون الدم ولون الثورة.

والمناظر جاءت لتؤكد هذا المفهوم فتراها تجمع بين اللون الأحمر الذى يرمز للخمر والدم والجنس كوسيلة للقهر والتحرير من القهر معًا مع لون الملابس الأسود الرمادى فى الخلفية التى تشغلها شاشات السينما وانزرعت الحراب تحمل الخوذات التى تعلوها شارة الصليب المعكوف فى أرضية المسرح وانتشرت الحبال المربوطة كالمشانق. كل هذا الجو العام جاء مع إيقاع ضربات موسيقى الجاز المجنونة لمجتمع يتحكم فيه العنف وعقار الهلوسة وبين دقات الطبول الأفريقية والنغمات الأسيوية والشعبية المصرية وبين الضمور والتخاذل والانتصار والانهزام..

ولتأكيد الترابط بين الصالة وخشبة المسرح مرت خشبة المسرح إلى منتصف الصالة وسط المتفرجين ليصبحوا طرفًا من أطراف الصراع، و (جليسها) لا يتحدى مجموعة الممثلين الذين يرمزون لأهالى الأرض فحسب بل يشكل نفس التحدى للمتفرجين..

وقد استخدمت السينما كمؤثر بصرى وثائقى لتوضيح المعانى وإيصال الكلمات وإعطائها بعدًا واضحًا فلم يكن الهدف من استخدامها الإبهار. فقد استخدمت السينما للتركيز على ما يقال وتؤكد الأحداث وعلى الشاشات السينمائية.

رأينا الحضارة الإنسانية وقدرتها على الحب والإبداع متمثلة فى لوحات فنية ورأينا سقوط هذه الحضارة متمثلة فى صور الرقص الهستيرى وفى الإدمان والجنس وأيضًا رأينا الأطفال يذبحون ويحرقون بالنابالم فى الأرض المحتلة وفى الكونغو وفيتنام والشهداء يتساقطون فى كل مكان.

لقد قام بإخراج هذا العرض المسرحى الكبير المخرج المبدع كرم مطاوع الذى يحدد هدف المسرح بالنسبة له فيقول:

إننى ملتزم كمصرى وكمواطن عادى بقضايا المجتمع والجماهير، بمعنى أن الفنان يجب أن يغرق بالفعل فى مشاكل عصره ويذوب فيها كى يعبر عنها بما يملك من أساليب التعبير فالفن بالضرورة ثائر والمسرح بطبيعته ثائر بل هو الثورة نفسها..

وثورية المسرح تنسحب على كل ما يشوب الانسان والانسانية وُيعرقل تقدم البشرية ويهدد مصالح الجماهير كما تنسحب أيضًا على كل ما يطغى على حتمية قيادة الجماهير لنفسها وحريتها ولتقرير مصيرها[٢٠].

(النار والزيتون)

تأليف: ألفريد فرج.

اخراج سعد أردش[٢١].

ديكور: رؤوف عبد المجيد[٢٢].

قدمت على خشبة المسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦٩ ـ ١٩٧٠).

لقد استمر تأثر المسرح المصرى بهذه الظاهرة الوثائقية وقدم هذه المسرحية الكاتب ألفريد فرج وفيها صور مأساة فلسطين معتمدًا على الوثائق الخاصة بمنظمة التحرير الفلسطينية والتقارير الصحفية والبيانات والدراسات التى كونت شكل المسرحية واختار لها أبطالاً من التاريخ الحقيقى لمشكلة فلسطين يمثلون الفلسطينيين والإسرائيليين، إن البناء العام للمسرحية كان تأريخا لقضية فلسطين أو استطلاعا وافيا عن أحداث هذه القضية ومستقبلها فى نظر الفدائيين وفى نظر الإسرائيليين.

ولقد استطاع الفنان رؤوف عبد المجيد أن يحقق تكوينا رائعا داخل الفراغ المسرحى لهذا الغرض فقد وضع على خشبة المسرح ثلاث شاشات تعرض عليها

شرائح الصور الفوتوغرافية والأرقام والإحصائيات موضوعة فى مقدمة خشبة المسرح وعلى جانبيه وقد استخدمت الشاشة الوسطى بالإضافة إلى ذلك كشاشة لعرض خيال الظل كل هذا محاط بالبنادق وعلى مدى المسرحية بكاملها هذا التكوين الثابت.

لذلك نرى أن السلاح هو العنصر الرئيسى للمنظر مع عرض الوثائق مما يعطى استمرارية للقضية ويركز على الفكرة الرئيسية وهى استمرار النضال من استعادة الأرض ـ هذا إلى جانب استخدام بعض الوحدات المصنوعة من الحديد الزخرفى التى تعطى طبيعة المكان الداخلية التى تدور فيه الأحداث مثل شماعة للملابس أو كراسى أو خلافه من عناصر مكملة.

إن الفنان رؤوف عبد المجيد يحاول فى جميع أعماله المسرحية العثور على العنصر الرئيسى الذى يؤكد المضمون للعرض المسرحى فهو يرفض مبدأ الإبهار على خشبة المسرح.

ويمتاز أسلوبه بشكل عام فى التصميم المسرحى بالبساطة والتكوين المحكم المؤكد للفكرة المسرحية ولاستخدامه المحدود للألوان ورفضه للألوان المتباينة على خشبة المسرح. فهو يعد من أهم الفنانين الشبان فى تلك الفترة الذين أفادوا الحركة المسرحية بمجموعة من الأعمال الجيدة التى مازالت تعيش فى وجداننا.

(الغول)

تأليف: بيتر فايس.

اخراج: أحمد زكى.

ديكور: سمير أحمد(٢٣).

قدمت على خشبة مسرح الجيب فى الموسم المسرحى (١٩٧٠ ـ ١٩٧١). ان هذه المسرحية تندد بالاستعمار البرتغالى فى أنجولا وتناشد القوى الشريفة والمناضلة أن تهب للدفاع عن الشعوب النامية الواقعة تحت تأثير الاستعمار والمنسحقة تحت عجلات الاستغلال.

ان (سالازار) غول البرتغال رمز الاستعمار، فقد أبدع الفنان سمير أحمد فى تصميم ملابس تلك الشخصية فقد ألبسها ملابس سهرة سموكن سوداء بها روح الملابس الهتلرية الفاشية عليها شريط عريض مزين بالنياشين التى تعادل مجموع الجرائم التى ارتكبها.

ان هذا الغول يقف من خلفه رجال الدين المزيفين والسلطة الظالمة والاحتكارات العالمية. ان الغول يلبس قناع الدين ونشر المسيحية كى يخفى الأعمال الوحشية التى يقوم بها من خلال الوجود البرتغالى فى أفريقيا يكشف بيترفايس تاريخ استعمار أنجولا. ذلك الصراع القائم بين هذه القوى المستعمرة وشعب أنجولا الصامد من الناحية الأخرى.

هذا الكشف عن حقيقة الاستعمار ودوافعه يتأكد من خلال التقابل واستخدام الوسائل المسرحية المتعددة من بانتوميم وأقنعة وكورس هذا إلى العدد القليل من الممثلين يتبادلون الأدوار فى ثيابهم العادية اليومية ويتم التبادل بأبسط الوسائل مثل تغير غطاء الرأس أو تعليق شارة صليب أو ارتداء قبعة أسقف... ان الفنان الشاب سمير أحمد يعد من أنضج الفنانين المسرحيين الشباب الواعين بقضايا المجتمع وأغزرهم انتاجًا فى مجال تصميم الديكور المسرحى وتعد مسرحية الغول من أهم أعمال الفنان فقد جاء التصميم بسيطا يؤكد وجود كل خامة على خشبة المسرح والايحاء كما لو كانت وجدت ملقاة بجانب الطريق فعنصر التلقائية والبساطة هو السائد.

ونرى فى خلفية المسرح مستويات قد بنيت بعده ألواح خشبية يتحرك عليها الموسيقيين توحى كما لو كانت سقالات لبناء جديد يتم انجازه وتعطى أيضًا ايحاء كما لو كانت فى حلبة سيرك والمشاهد يحس من خلال وجودها بالقضية المطروحة عليه وأنه مطالب بالمشاركة فى المناقشة ولكسر الايهام المسرحى بالنسبة الممثلين يوجد تجسيد للغول مبالغًا فى حجمه وقد تم صنعه من الصفيح الخردة وبقايا المعلبات الفارغة والأسلاك فهو يوحى بالقمامة والنفايات بتواجد قطع من القماش القديمة ونرى أنه قد ملأ تجويفاته بالقش هذا مع وجود إضاءة

ساطعة مسلطة عليه باستمرار وعلى خشبة المسرح لوضوح وتأكيد القضية. وقد سيطر على تصميم الفنان سمير أحمد لتلك المسرحية اللونين الأبيض والأسود لإبراز التباين والعلاقة الجدلية للقضية المطروحة.

الهوامش

(١) سعد أردش.

المخرج فى المسرح المعاصر ص ٣٤٦ عالم المعرفة ـ الكويت ـ (١٩٧٩).

(٢) أحمد مرسى (١٩٣٠).

ـ فنان حر ـ درس الأدب الإنجليزى ـ كلية الآداب ـ الإسكندرية.

ـ شارك فى إصدار مجلة ثقافية فنية (جاليرى ١٩٦٨).

ـ صدر له فى العراق كتاب عن الفنان العالمى (بابلو بيكاسو).

ـ له العديد من المعارض الفردية (الإسكندرية ـ القاهرة ـ بغداد ـ لندن) أصدر مع الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى كتابى:

(إيلوار) شاعر الحرية (أراجون) شاعر المقاومة.

(٣) ألفريد فرج.

نشرة المسرح القومى موسم (١٩٥٧ ـ ١٩٥٨).

(٤) رمزى مصطفى (١٩٢٦):

ـ تخرج فى كلية الفنون التطبيقية ـ قسم الخزف ـ ١٩٤٦.

ـ درس الديكور المسرحى بأكاديمية الفنون الجميلة بمدينة بولونيا (١٩٥٣ ـ ١٩٥٥) ـ حصل على درجة الدكتوراه من جامعة دنفر الولايات المتحدة الأمريكية (١٩٦١).

ـ له العديد من المعارض الشخصية والجماعية.

وتتميز أعماله بتأثره بالتراث العربى والشعبى ويعتبر الحروف الهجائية العربية وسيلة للتعبير عن فكرته وأحاسيسه وقد تأثر بالفن الفاطمى وبالألوان الشعبية وبالوحدات الزخرفية الشعبية.

ـ يعمل أستاذاً للتصميم بالمعهد العالى للفنون المسرحية ـ أكاديمية الفنون.

(٥) عبد الغنى أبو العينين (١٩٢٩).

تخرج فى كلية الفنون الجميلة قسم الديكور (١٩٥١) تفرده الحقيقى فى مجال الفن الشعبى وبخاصة تصميم الأزياء لرقصات فرق الفن الشعبى.

(٦) نبيل الألفى.

من عالم المسرح ـ تجارب ودراسات ـ الدار المصرية للطباعة والنشر ١٩٦٠.

(٧) حسن سليمان (١٩٢٨).

تخرج فى كلية الفنون الجميلة قسم التصوير (١٩٥١).

أسهم منذ تخرجه فى الحركة التشكيلية بمعارض خاصة وجماعية محلية ودولية فى التصوير الزيتى وتميزت أعماله منذ بداياتها بطابعها القومى.

(٨) كمال يس (١٩٢٣).

بعثة إلى فرنسا لدراسة الإخراج (١٩٥٨ ـ ١٩٦١).

(٩) صلاح عبد الكريم (١٩٢٥).

من الفنانين الذين قدموا للحركة الفنية التشكيلية فى مصر ثراءً خصبًا فى مجالات (النحت ـ التصوير الزيتى ـ الخزف ـ الإعلان ـ الديكور السينمائى والمسرحى) ويشغل حاليًا عميد كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان سافر فى بعثة لمدة خمس سنوات إلى فرنسا وإيطاليا لدراسة الديكور السينمائى والمسرحى وفنون الإعلان.

(فرنسا ـ ١٩٥٣ ـ ١٩٥٥) ـ إيطاليا (١٩٥٥ ـ ١٩٥٧).

حصل على جائزة (سان فيتور رومانو) الدولية فى التصوير الزيتى (١٩٥٦).

حصل على وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى فى الفنون عام ١٩٦٤ (مصر).

حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى النحت عام ١٩٦٦ (مصر).

صمم العديد من المعارض الدولية..

(١٠) د. محمد مندور.

فى المسرح المصرى المعاصر (ص ٢٢٠).

دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ القاهرة ـ الطبعة الأولى (١٩٧١).

(١١) عبد الفتاح البيلى (١٩٢٠).

- سافر فى بعثة إلى ايطاليا(١٩٤٦ - ١٩٥٠) لدراسة فن الديكور المسرحى والسينمائى.

- ثم سافر فى بعثة أخرى إلى النمسا (١٩٥٨ - ١٩٦١) للتخصص فى الديكور المسرحى.

- بعد عودته قام بعمل العديد من مناظر وملابس الأفلام السينمائية والمسرحية وحصل على جائزة الدولة فى الديكور السينمائى عن فيلم (لا أنام).

- فى أواخر الستينات قام بعمل معرض شامل لأعماله فى الديكور المسرحى فى المركز الثقافى السوفيتى.

- أنشأ قسم الديكور المسرحى بمعهد الفنون المسرحية بالكويت (١٩٦٦).

- عمل أستاذًا ورئيسًا لقسم الديكور بكلية الفنون الجميلة (جامعة حلوان).

(١٢) عبد الفتاح البيلى.

- مجلة المسرح (العدد رقم ٣١) سنة ١٩٦٦ ص ٧٣.

(١٣) جلال الشرقاوى (١٩٣٢).

- بعثة إلى فرنسا لدراسة الاخراج (١٩٥٩ - ١٩٦٣).

(١٤) أحمد ابراهيم (١٩٢٥).

بعثة إلى فرنسا لمدة خمس سنوات (١٩٥٩ - ١٩٦٣).

- دبلوم الدولة فى الفنون الزخرفية - باريس (١٩٥٩ - ١٩٦١).

- دبلوم معهد بلدية باريس فى الأزياء التاريخية (١٩٦١ - ١٩٦٣).

- له العديد من المعارض الخاصة والجماعية.

- قام بتصميم العديد من المناظر والملابس المسرحية.

- أستاذ بأكاديمية الفنون - المعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة.

(١٥) نجيب سرور (١٩٣١ - ١٩٧٨).

سافر فى منحة لدراسة الاخراج إلى الاتحاد السوفيتى (١٩٥٨ - ١٩٦٢).

(١٦) عبد الله العيوطى (١٩٢٦).

- سافر إلى ايطاليا فى بعثة دراسية وهناك حصل على دبلوم (أكاديمة بريرا) بميلانو سنة ١٩٦٠.

- عمل بمرسم أوبرا (لاسكالا) بميلانو (١٩٦١).

- عمل رئيسًا لقسم الديكور بدار الأوبرا المصرية.

- يعمل حاليًا استاذًا للتصميم والتنفيذ بالمعهد العالى للفنون المسرحية (الكويت).

(١٧) رجاء النقاش.

- دراسات فى النقد المسرحى (ص ٣٦).

- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (١٩٧١).

(١٩٣٤) سافر فى بعثة إلى ايطاليا لدراسة الاخراج (١٩٥٨ - ١٩٦٤).

(١٩) عبد المنعم كرار (١٩٣٤).

- سافر فى منحة تدريبية إلى المجر (١٩٧٥ - ١٩٧٦).

- حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى الديكور المسرحى (١٩٨٠).

- يعمل حاليًا كبيرًا لمصممى المناظر بالمسرح القومى.

(٢٠) كرم مطاوع.

مجلة المسرح العدد (٦٨) ١٩٦٩ ص ٢٣٠ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

(٢١) سعد أردش (١٩٢٤) سافر فى بعثة دراسية لدراسة الاخراج (١٩٥٧ - ١٩٦١).

(٢٢) رؤوف عبد المجيد ١٩٣٢ درس الديكور المسرحى بأكاديمية روما (١٩٦٠ - ١٩٦٤). له العديد من المعارض الشخصية والجماعية فى التصوير الزيتى فى مصر والخارج وتتميز أعماله بأنها مستلهمة من الموتيفات الاسلامية فى تكوينات أقرب للتلقائية مع اهتمام كبير بالملمس.

(٢٣) سمير أحمد محمد - (١٩٣٨).

- خريج أول دفعة تتخرج من قسم الديكور بالمعهد العالى للفنون المسرحية أكاديمية الفنون (١٩٦٣).

- حصل على دبلوم الدراسات العليا فى التخصص (١٩٧٢).

المعهد العالى للفنون المسرحية - أكاديمية الفنون.

- حصل على درجة الدكتوراة من الاتحاد السوفيتى (١٩٧٦).

- له العديد من التصميمات المسرحية منذ تخرجه حتى الآن (١٩٦٣ - ١٩٨٤).

- يعمل حاليًا أستاذًا للتصميم بقسم الديكور الذى تخرج منه بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

المراجع

١ - أحمد حمروش.

خمس سنوات فى المسرح (القاهرة ١٩٦٣).

٢ - ألفريد فرج.

نشرة المسرح القومى (١٩٥٧ ـ ١٩٥٨).
إصدار المسرح القومى ـ القاهرة.
٣ ـ زكى طليمات.
فن الممثل العربى.
القاهرة (١٩٧١).
٤ ـ رجاء النقاش.
دراسات فى النقد المسرحى.
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (١٩٧١).
٥ ـ سلامة موسى.
كتاب الثورات.
بيروت (١٩٥٥).
٦ ـ سعد أردش.
المخرج فى المسرح المعاصر.
عالم المعرفة ـ الكويت (١٩٧٩).
٧ ـ صالح عابدون.
صفحات فى تاريخ أوبرا القاهرة.
القاهرة ـ (بدون تاريخ).
٨ ـ عبد الفتاح البيلى.
مجلة المسرح العدد (٣١) (١٩٦٦).
المسرح المصرى دراسة شاملة.
٩ ـ د. عزيز سليمان.
المضمون الثورى فى المسرح المصرى المعاصر مجلة المسرح العدد ١٩ (١٩٦٥).
١٠ ـ فتوح نشاطى.
خمسون سنة فى خدمة المسرح.
القاهرة (١٩٧٣).

١١ ـ فتوح نشاطى.

الإخراج فى المسرح العربى.

مجلة الهلال ـ سبتمبر (١٩٧٠).

١٢ ـ د. فوزى فهمى أحمد.

المسرح المصرى قضايا وظواهر.

مجلة المسرح ـ القاهرة ـ يونية (١٩٦٨).

١٣ ـ كرم مطاوع.

مجلة المسرح العدد (٦٨) ـ (١٩٦٩).

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

١٤ ـ كمال الملاخ ـ رشدى إسكندر.

خمسين سنة من الفن.

القاهرة (١٩٦٢).

١٥ ـ محمود أمين العالم.

الثقافة والثورة.

بيروت ـ (١٩٧٠).

١٦ ـ د. محمد مندور.

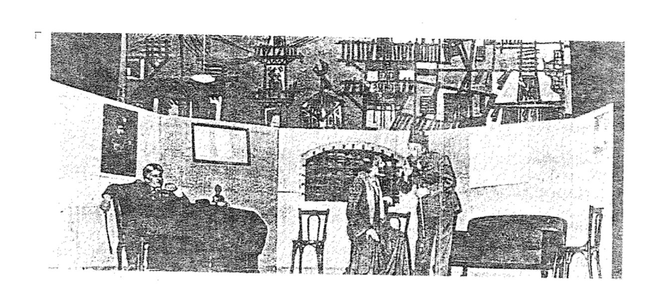
المسرح المصرى المعاصر.

دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ (١٩٧١).

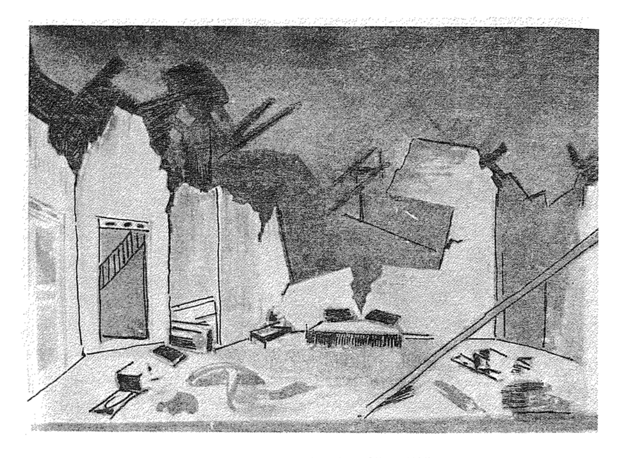
١٧ ـ مجلة المسرح العدد ٣١ (١٩٦٦).

المسرح المصرى دراسة شاملة.

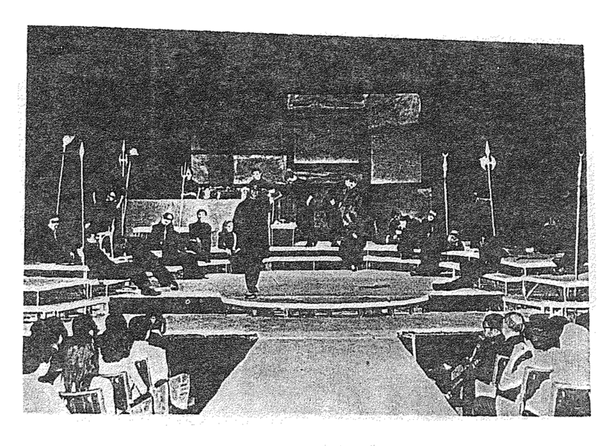
(١٩٥٢ ـ ١٩٦٦)



مسرحية المحروسة (لسعد الدين وهبة) اخراج كمال يس - ديكور صلاح عبد الكريم

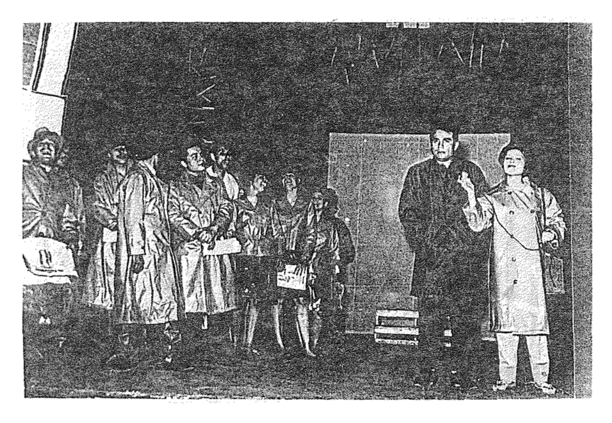


الزلزال - رؤية تشكيلية / أحمد ابراهيم

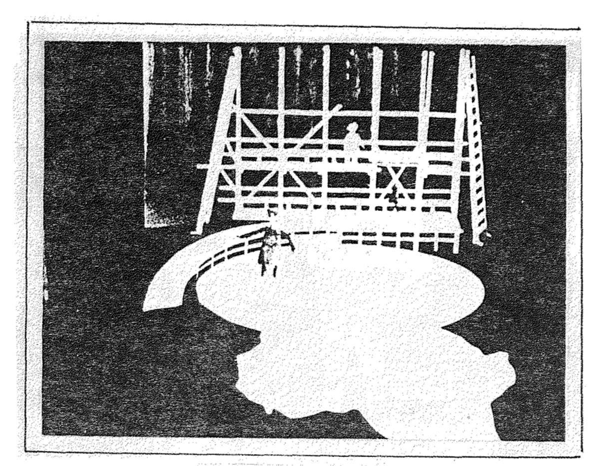


ليلة مصرع جيفارا - رؤية تشكيلية / عبد المنعم كرار

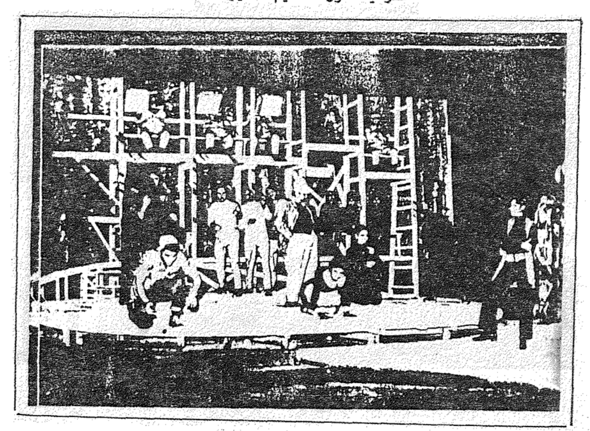




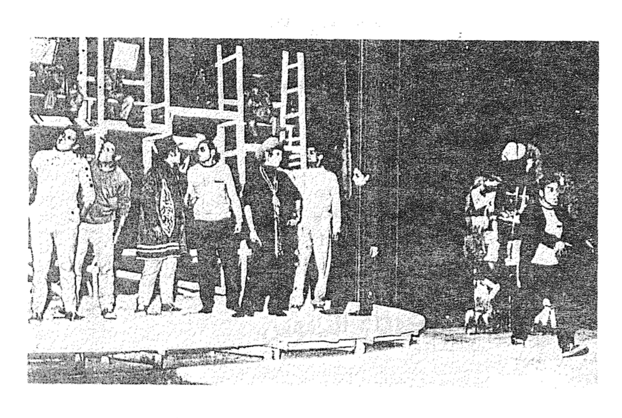
النار والزيتون ـ رؤية تشكيلية / رؤوف عبد المجيد



مسرحية الغول - تصميم : سمير أحمد



مسرحية الغول - سمير أحمد



مسرح الجيب - الفول (بيتر فايس) إخراج أحمد زكي - ديكور : سمير أحمد

الصدق الفنى
فى تشكيل البيئة الريفية فى الفراغ المسرحى

- المحروسة
- السبنسة
- كوبرى الناموس.

الصدق الفنى فى تشكيل البيئة الريفية فى الفراغ المسرحى

المحروسة (١٩٦١) ـ السبنسة (١٩٦٣) ـ كبرى الناموس (١٩٦٤) عالج سعد الدين وهبه (١٩٢٥ ـ ١٩٩٧) فى مسرحياته السابقة مشاكل مصر ما قبل الثورة، حيث عالج هموم القرية المصرية وصور بصدق البسطاء وما يتعرضون له من بطش واستبداد من الاجهزة الحاكمة وضياع العدالة. ويتحدث الكاتب «سعد الدين وهبه» عن المسرح المصرى فى الستينيات فيقول: «مسرح الستينيات اتخذ شكلاً خاصًا يختلف عن مسرح الثلاثينيات ووجه الخصوصية أنه كان مسرح واقعية اجتماعية مثل مسرحى ومسرح نعمان عاشور ويوسف إدريس، ومسرح الستينيات ظهر فى فترة تغييرات اجتماعية واقتصادية وسياسية وكان من البديهى ان تنعكس هذه التحولات على المسرح. الستينات كانت فترة ازدهار للمسرح وللفنون عمومًا وحتى السياسة والاقتصاد ففيها ظهرت مجموعة عدم الانحياز، وزعامة عبد الناصر وتيتو، وقامت ثورات فى ومناطق مختلفة من العالم، واستقلت أكثر من ثلاثين دولة أفريقية وأكثر من ست عربية، وتعتبر فترة الستينات فترة خصبة فى تاريخ افريقيا والمنطقة العربية وهى فترة التحول الاجتماعى فى مصر والقومية العربية وبداية تجربة الوحدة، كل تلك الاحداث الكبيرة كان لابد من انعكاسها على الفن، وأسرع الفنون احساسا وتأثرًا بالتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسة هو المسرح، اذن مرحلة الستينات

حقبة خاصة فى تاريخ العالم وليست فقط فى تاريخ مصر أو فى تاريخ المسرح المصرى، ولذلك ازدهر مسرح الستينات»[1].

ان الكاتب «سعد الدين وهبه» له رؤية وموقف فكرى ثابت وملتزم بقضايا المجتمع وله أسلوب درامى مميز.

لقد اهتم بتحليل فترة ما قبل الثورة من أجل ثورية الحاضر والتطلع إلى مستقبل أفضل. إنها دعوة للحرية والعدالة الاجتماعية ونتاج للمناخ الثقافى للمجتمع فى تلك الفترة.

وبما أن الفن المسرحى شكل من أشكال الوعى الاجتماعى وألصق الفنون بالحياة والصدق ينبع من طبيعة الفن ذاته كشكل للمعرفة ولهذا فأن أحد المعايير فى تقييم الانتاج الفنى هو مدى الصدق فى عكس الواقع، ودائمًا تكشف الهزات الاجتماعية فى حياة المجتمع الباطن القبيح للنظام الاجتماعى البالى.

ويتحدث المخرج سعد أردش عن فترة ما بعد ثورة ١٩٥٢ فيقول:

«لا شك ان اتجاه الثورة منذ بدايتها إلى طريق الاشتراكية ومحاربة الاستعمار واحتكار رأس المال والاقطاع، وإلى نوع جديد من الديمقراطية ينتقل بالمجتمع من الحكم الفردى إلى حكم الجماعة.

لا شك أن هذا الاتجاه قد هيأ مناخًا فكريًا وسياسيًا خصبًا أتاح لهذا الجيل كثيرًا من الفعاليات فيما قام به من تطوير وتجديد ولا شك أيضًا ان اهتمام الدولة بالثقافة كان عاملاً من العوامل المشجعة التى حفزت أركان هذا الجيل على خوض معركة تأسيسية فى تاريخ المسرح المصرى المعاصر ليس فقط فى صياغة العرض المسرحى وتطويره بحيث يصبح معادلاً مسرحيًا أكثر تعبيرًا عن النص ولكن أيضًا فى تطوير مفهوم المسرح كمؤسسة ثقافية وفى فلسفة العلاقة بين المسرح والجماهير وفيما يجب على المسرح أن يمارسه من دور فعال فى صياغة المجتمع وفى التآزر مع الجماهير فى مواجهة العداوات التى تترصدها فى الداخل والخارج»[2].

وفى هذه الفترة تكاثفت الجهود من أجل إرساء القواعد العلمية للعرض المسرحى فقد لعب المخرجون ومصمموا المناظر العائدون من الخارج بعد

دراستهم التخصصية دورًا كبيرًا فى إخضاع البحث والتنفيذ فى كل عناصر العرض لمنهجية علمية.

وبالتالى اصبح هناك مفهوم واضح إلى مدى أهمية الصدق فى عناصر الصورة المرئية فى العرض المسرحى.

وبشكل عام أصبحت المناظر تؤكد وجود الممثل وأصبح المصممون يبحثون عن ملمس ونوعية الاشياء فى الفراغ المسرحى من أجل المشاركة فى خلق حركة الممثل (الميزانسين) داخل الفراغ المسرحى فى وحدة عضوية وأصبحت خشبة المسرح مكانا ذا أبعاد وحجوم وأصبحت المناظر لها وظيفة عضوية ولكل شكل خلفية يؤثر ويتأثر بها والفراغ المحيط والضوء الملون يؤكد الحالة النفسية للشخصيات من حيث السخونة والبرودة وتأكيد حجم الاشكال فى الفراغ بالضوء والظل الناتجين من تأثيرات الكتلة والفراغ.

وعن طريق مفردات التشكيل يمكن إيصال المضمون الفكرى للعرض المسرحى. فبالمعالم الخلفية للبيئة يتم حصر ذهن المتفرج داخل نطاق العرض المسرحى فى وحدة عضوية مما يساعد على نقل المعلومات عن المكان والزمان مع عكس المركز الاجتماعى والثقافى للشخصيات على خشبة المسرح.

وسعد الدين وهبه منذ البداية ارتبط بالواقع وبالبيئة الريفية التى شكلت المحيط الاجتماعى للصراع الدرامى (المحروسة - السبنسة - كوبرى الناموس).

ان هذه المسرحيات عبرت بشكل دقيق عن المناخ الاجتماعى لمجتمع الاقطاع ما قبل الثورة. والسمة المميزة لتلك المسرحيات هى «الواقعية النقدية» ويتحدث الناقد جورج لوكاتش عن الكاتب الواقعى النقدى فيقول:

«يحلل التناقضات فى النظام القديم المتحلل وكذلك فى النظام الجديد الذى يبزغ ويميل إلى تأكيد هذه التناقضات» (٣).

لقد أخذ «سعد الدين وهبه» يرصد الواقع الاجتماعى لمجتمع ما قبل الثورة بهدف طرح التناقضات السياسية والاجتماعية فى القرية المصرية برؤيته الابداعية. انه يدعو لحركة اصلاحية تعيد ترتيب المجتمع.

لقد اهتم اهتمامًا كبيرًا بالريف والقرية وقضايا الفلاح البسيط وعلاقته بالاقطاع والسلطة. إن تلك الاعمال المسرحية رؤية شاملة لحياة القرية ومشكلات المجتمع الريفى ورصد لمظاهر التخلف والفساد والظلم.

إن أهم ما يميز هذه الاعمال هى المصرية التى تؤكد أصالة المشكلة المعروضة وأختياره للاماكن الريفية لكى يجعل منها البيئة للاحداث التى تؤثر بالسلب والايجاب على الحدث الدرامى وعلى الشخصيات. لقد كان «سعد الدين وهبه» مهمومًا بقضايا الفلاح الكادح لذلك درس واقعه فشخصياته من لحم ودم وأعصاب والبيئة تقرر مصير هذه الشخصيات وذلك عن طريق الكشف عن حقيقة هذه الشخصيات كشفًا موضوعيًا وتصوير حياتها فالواقعية هنا اختيار لعناصر حياتية مألوفة والمناظر المسرحية فى تلك المسرحيات عاملاً أساسيًا فى تشكيل الفراغ وفهم الشخصيات وذلك بالنقل الاختيارى من واقع البيئة.

وعن «الواقعية» يتحدث الناقد محمد مندور فيقول:

«فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر فى جوهره وأن ما يبدو خيرًا ليس فى حقيقته الا بريقًا كاذبًا أو قشرة ظاهرية»(٤).

ان الممثل فى مسرحيات «سعد الدين وهبه» يتعامل مع الحوار بحساسية صادقة ويتصرف داخل الفراغ المسرحى كما لو كان فى الحياة وفى ظروف مشابهة وذلك من أجل إيهام المتفرج.

ان الصدق على خشبة المسرح ضرورة للممثل لتحقيق الايهام بالواقع وذلك عن طريق البيئة التى تحاكى الاماكن والاشياء فى الواقع والممثل يجب ان يحس هذه البيئة ويستجيب للمثيرات التى حوله.

ان كل المفردات داخل الفراغ المسرحى يجب ان تكون مقنعة للممثل وللجمهور ويجب ان يولد الايمان بأن كل ما يصدر عن الممثل من انفعال فهو صادق ويمكن ان يحدث فى الحياة.

لقد اتاحت مسرحيات «سعد الدين وهبه» امكانات غير محدودة للفنان «صلاح عبد الكريم» و «عبد الفتاح البيلى» لابراز مهارتهم التشكيلية الجمالية

فقد ساهما مع المخرجين كمال ياسين وسعد أردش فى تحقيق البيئة الريفية المطلوبة لهذه المسرحيات وسوف نتناول مسرحيات:

المحروسة (١٩٦١ ـ ١٩٦٢).

السبنسه (١٩٦٢ ـ ١٩٦٣).

كوبرى الناموس (١٩٦٣ ـ ١٩٦٤).

والتى أثرت فى وجدان الجماهير العريضة كنماذج لتجسيد الصدق الفنى فى تشكيل البيئة الريفية فى الفراغ المسرحى فى تلك الفترة الخصبة فى تاريخ المسرح المصرى المعاصر.

المحروسة(٥).

اخراج: كمال ياسين.

مناظر وملابس: صلاح عبد الكريم.

قدمتها فرقة المسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦١ ـ ١٩٦٢).

وقدمت لأول مرة على مسرح الازبكية يوم ١ ديسمبر (١٩٦١).

مصر قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

الزمان: أواخر عام ١٩٤٩ واوائل عام ١٩٥٠.

المكان: أحد المراكز فى احدى مديريات الوجه البحرى.

الشخصيات:

محمود قنديل: مأمور المركز طويل عريض ـ شنباته يقف عليها الصقر فى الخمسين.

انصاف: زوجة المأمور بيضاء مربربة اثر المفتقة ظاهر على جسدها فى حوالى الاربعين.

فؤاد: وكيل النيابة (يسمونه فؤاد بك) وفى حوالى الخامسة والثلاثين طويل نحيل.

علي: معاون البوليس متوسط الطول والعرض متوسط الذكاء والنشاط متأنق متوسط فى كل شىء فى حوالى الثانية والثلاثين.

سعيد: الضابط الجديد شاب فى الخامسة والعشرين يؤمن بالكتب وفى مخه أشياء كثيرة لا يفهمها زملاؤه فى المركز ولا يهضمها المأمور وسيم طويل.

الشيخ منصور: تاجر حبوب درس بضع سنوات بالازهر بحبوح مهاود الحياة عنده لقمة عيش وفراش وامرأة يقترب من الستين دون ان يبان عليه.

عبده: مدرس الزامى فلاح ثائر على كل شىء، مندفع سليط اللسان فى حوالى الثلاثين.

الشيخ عبد الغنى عبد الرحيم: عمدة المحروسة فاهم كل شىء ويتلاءم مع كل جو خبيث يعرف كيف يتصرف فى كل الامور.

الدكتور مختار: مفتش صحة المركز يعرف أهدافه جيدًا ولذلك فهو ينافق الجميع فى حوالى الخمسين.

الخواجه: ينسون اسمه الحقيقى يملك الخمارة وعنده فى البيت قصده لزوم الكوتشينة والويسكى ..

المدام: زوجة الخواجة ليس لها اسم هى المدام فقط قطعة من الخواجة فى غموضه وأسراره.

عبد الحميد: متهم واحد من اثنين وعشرين مليون فلاح ليست فيه صفات خاصة.

عبد المجيد: متهم شقيق عبد الحميد لا فرق بينهما الا فى الاسم.

ام عباس: قد تكون فلاحه أو غجريه وهى ترقى وتطاهر وتشوف الودع وتقرأ الفنجان وتعمل الاحجبة وتبيع المناديل ذات الاويه والترتر.

فريد: أو فريد بيه من الاعيان فى حوالى الاربعين.

شخصيات أخرى: نادية بنت المأمور - شيخ الخفراء - خفراء - عساكر - كاتب

النيابة ـ بوليس سرى ـ حرم المعاون ـ حرم معاون الادارة ـ حرم الشيخ منصور ـ فلاحون.

المنظر الأول :

(الصالة فى شقة الخواجه بها طقم «فور فورجيه» باهت مرصوص على الضلع المواجه للنظارة وفى نفس الضلع باب يفتح على طرقة صغيره توصل إلى باب الشقة).

(في الضلع الايمن فتحه توصل إلى داخل البيت فى المركز الايمن (إلى مقدمة المسرح) مائدة خضراء مخصصة للعب القمار حولها خمسة كراسى خيزران فى الناحية اليسرى شباك عليه بعض التحف، الارضية بلاط نظيف يلمع. فى وسطه كليم صغير لونه احمر غامق على الحائط بعض صور للخواجا فى شبابه وصوره كبيره للمدام).

المنظر الثانى:

حجرة بمنزل المأمور. الاثاث كنبة استانبولى وشذلونج و ٢ فوتيل، بالحجرة باب يوصل إلى الصالة التى توصل إلى الخارج وباب فى مواجهة النظارة يوصل إلى حجرة نوم المأمور وباب فى الناحية اليسرى ويوصل إلى البلكونة التى تطل على الشارع. فوق الحائط صورة فى وسط الحائط العريض صورة للمأمور بملابسه الرسمية وفى الجانب (براءة) رتبة الصاغ وآية قرآنيه «انا فتحنا لك فتحا مبينا» وفوق أرض الحجرة «كليمين» بالعرض فوقهما ثلاث فراوى أمام الشيزلونج واحده بيضاء وواحدة حمراء أمام الفوتيل وبالجانب الايمن والثالث إلى الجانب الايسر سوداء.

المنظر الثالث:

(حجرة فى دوار العمدة. عمدة المحروسة. الحجرة مدهونه بالجير بها كنبة عليها غطاء أبيض فوقه أكوام من التراب. بالركن الايمن مكتب قديم ومرصص بجوار حيطان الحجرة عدة كراسى خيزران وفى الناحية اليسرى شباك مقفول عليه بعض الجرائد القديمة ولمبه نمره خمستاشر، معلق بوسط الحجرة بالسقف كلوب الارضية أصلها بلاط ولكن القذارة اخفت معالمها).

الفصل الثانى :

المنظر الأول:

نفس المنظر الثانى فى الفصل الاول (حجرة فى منزل المأمور).

المنظر الثانى:

حجرة فى مكتب المأمور. الوقت بعد العصر وقبل الغروب مكتب خشبى خلفى كرسى متحرك أمامه عدة كراسى خيزران وفى الحجرة كنبة استانبولى عليها مساند كلها بيضاء، على الحائط صورة للملك ولوحة مكتوب عليه (رب اجعل هذا البلد آمنا) وللحجرة باب واحد أمام برافان فى طول قامة الرجل بجوار المكتب تليفون على السويتش وآخر خط مباشر. فوق المكتب دوسيهات وأوراق.

الفصل الثالث:

المنظر الاول:

(مكتب الضابط سعيد بالمركز. حجرة متسعة عالية السقف الارض خشبية بجوار الجدار الايمن مكتب الضابط أمامه مقعدان من الخيزران وبجوار الحائط المواجه للنظارة دكة خشبية سيقانها من الحديد بجوار الدكة باب الحجرة تشاهد من خلال صاله المركز وإلى اليسار منها باب المركز يقف عليه عسكرى مسلح.

فى بعض الاحيان يدخل العسكرى إلى الباب من الداخل فيراه النظاره خلال باب الحجرة. فى الجدار الايسر من الحجرة شباك بعض ألواحه الزجاجية مكسورة وهو مفتوح دائمًا).

المنظر الثانى:

(نادى المركز. الوقت مساء صالة كبيرة أرضها بلاط ويوجد بها حوالى ٤ أو ٥ ترابيزات المقاهى حول كل منها ٣ أو ٤ كراسى خيزران الترابيزة خشب وعليها رخام. للصالة عدة أبواب. باب على اليمن يوصل للبوفيه ومنه يحضر الجرسون الطلبات. وباب إلى اليسار يوصل إلى حجرة سكرتير النادى وبه التليفون وفى المواجهة باب يوصل إلى الفرانده وخارج النادى. الحوائط من الخشب والزجاج والسقف على هيئة جملون.

مما سبق نرى إلى أى حد اهتم الكاتب المبدع «سعد الدين وهبه» بالتفاصيل فى وصف الشخصيات والمناظر مهتمًا بالقيم الجمالية والوظيفية محافظًا على البيئة التى تنتمى إليها الشخصيات والمأخوذه من صميم الحياة والواقع فهو هنا كالرسام الذى يبدع بريشته التفاصيل للشخصيات وللمناظر إنه الصدق فى رسم الجو الدرامى للاحداث. ان الواقع هنا هو الاساس لمسرحية «المحروسة».

ان مسرحية «المحروسة» التى تدور أحداثها فى احد المراكز الريفية فى الوجه البحرى فى مصر قبل ثورة (١٩٥٢) ويقوم الصراع الاساسى فيها على التقابل والتنافر بين الاقطاع ورجال الامن من جهة والفلاحين الشرفاء من جهة أخرى.

ان هذه المسرحية تقدم لنا شريحه حيه من الحياه وتتناول فساد قطاع البوليس فى المجتمع وسيطرة السلطة الملكية ونضال الفلاحين وشباب الجيل الجديد الذى لم يتلوث ويرفض ان يكون عميلا للسلطة الفاسدة.

وقد قام الفنان صلاح عبد الكريم بتصميم المناظر والملابس لهذه المسرحية التى تعد من ابرز نماذج تلك الفترة.

ولقد جاء تصميمه ليعكس الجو العام والبيئة لهذه القرية التى هى صورة لكل القرى المصرية فى تلك الفترة لقد قدم هذا العرض المسرحى بصورة متكاملة الجوانب تضافرت فيها كل عناصر العرض المسرحى فى وحدة عضوية كاملة مما أكد المضمون الذى يهتم بالمصير الجماعى لا المصير الفردّى.

وعن المناظر فى هذه المسرحية يتحدث الناقد المسرحى الرائد «محمد مندور» فيقول:

«لم يغير المخرج ستائر المنظر الخلفية فى المشاهد الثلاثة التى يتضمنها الفصل الاول بالرغم من انتقال الاحداث فيها من بيت المأمور إلى حانة القمار ثم إلى بيت العمدة.

فهو قد احتفظ بتلك الستائر رغم تغير مكان الاحداث لقيمتها التعبيرية التى تنم عن تفكك المجتمع عندئذ وتفسخه وتحطيم قيمه»(٦).

إن هذه المسرحية رؤية بانورامية للمجتمع المصرى قبل الثورة بكل ما فيها من تناقضات ولذلك عبر الفنان صلاح عبد الكريم عن ذلك بالستارة الخلفية الثابته التى تحيط بالمكان التى يعكس القرية المصرية الممزقة قبل الثورة وانهيار قيمتها نتيجة للحكم الفاسد.

فقد رسم على هذه الستاره الخلفية منازل قديمة متهاويه أهتزت أركانها أنها تؤكد على حتمية الثورة والبناء الجديد للمجتمع.

إن الصراع الطبقى فى مجتمع ما قبل الثورة هو الموضوع الاساسى بهدف الكشف عن الظروف التى أدت لهذا الظلم لقطاع الفلاحين على أيدى الاقطاع. إنها مشاهد حية صادقة لمعاناة هذه الطبقة وآلامها من البطش والارهاب.

انها رؤية بانورامية لكل قرى مصر، انها مشاهد مقتطفه من الحياة لمجتمع ما قبل ثورة (١٩٥٢) والمناظر والملابس والاضاءة هنا تهدف لتجسيد البيئة والجو العام، واضافة دلالات ومعانى تشكيلية بالرغم من التفاصيل فى المنظر التى يتطلبها الحدث. وتعتبر الملابس فى هذا العرض من أهم الوسائل البصرية التى توضح وتبلور العلاقات بين الشخصيات فهى تحدد الطبقة والبيئة التى تنتمى اليها الشخصية.

ولا شك ان وضوح الخط الفكرى فى «المحروسة» ساعد المصمم على أن يبدع هذه البيئة التى عاشت فى داخلها شخصيات «المحروسة» بايقاعاتهم النفسية ذلك للعلاقة الجدلية والعضوية بين الحركة والخلفية المرئية بكل ابعادها فالبيئة التى تقع فيها الاحداث وتعيش فيها الشخصيات هى جزء لا يتجزأ من المعنى العام للعرض وللاثر الكلى.

«السبنسة»(٧).

اخراج: سعد أردش.

مناظر وملابس: عبد الفتاح البيلى.

قدمتها فرقة المسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦٢ - ١٩٦٣) وقدمت لاول مره على مسرح الازبكية يوم ١٩ يناير (١٩٦٣).

الشخصيات:

درويش: صول نقطة الكوم الاخضر.

شعبان: عسكرى بالنقطة.

عبد الواحد: فلاح، صديق الصول درويش.

الشيخ سيد: عبيط القرية.

جليلة: فلاحه زوجة رشوان.

صابر: عسكرى بالنقطة وجد قنبلة بالكوم الاخضر.

سلمى: شابة جميلة ليست من أهل القرية، تعيش على باب الله مع أمها فى خيمة.

فردوس: ام سلمى.

أمين: صاغ بوليس يعمل خبيرًا فى القنابل.

المأمور: فى حوالى الخمسين، يريد أن يكسب رضاء الرؤساء.

ممدوح: وكيل النيابة والمتحدث باسم السراية والوزارة.

العمدة: يقدم أى متهمين مادام هناك اتهام.

الحكمدار: جاوز الخمسين، يستغل مركزه فيما يريده.

محفوظ: عامل بوابور ثلج متهم بوضع القنبلة.

عبد التواب: طالب بالازهر، متهم بوضع القنبلة.

رشوان: شاب فلاح متهم بوضع القنبلة «زوج جليلة».

فتحى: شاويش الحكمدار.

ناظر محطة السكة الحديد.

فلاحه تسأل عن موعد القطار.

الفصل الاول:

المنظر

حجرة ضابط نقطة الكوم الاخضر. مكتب خشبى قديم فوقه جوخة ممزقة جربانة وعليه دواية نحاسية ودانة مدفع وفوق الحائط صوره الملك وتحتها قصيدة للشاعر خليل مطران وفى مواجهة المسرح بعض الجنازير والقيود الحديدية معلقة وأمام المكتب كرسى خشبى وبجوار الحائط دكة خشبية وبالجانب الايمن بابين احدهما موصل إلى صالة تفتح على باب النقطة الخارجى والثانى يوصل إلى داخل النقطة حيث الاسطبل وحجرة العساكر وسلم موصل إلى سكن الصول فى الدور العلوى يرفع الستار والمسرح خال.

المشهد الثانى:

المنظر الاول:

فوق الكوم.. يظهر من بعيد شريط السكة الحديد فى المواجهة ومن الناحية اليمنى مصنع الثلج.. وإلى اليسار بالقرب من الكوم خيمة الغازية.. وفوق الكوم يجلس العسكرى صابر على قرافيصه وأمامه القنبلة مغطاه بجرنال وقد وضع فوقها «ضليله» وهو يمسك بيده قطعة من الورق المقوى ويهوى على القنبلة.

الفصل الثانى:

نفس المنظر الاول من الفصل الاول امين الخبير يجلس إلى مكتب الضابط بالنقطة وامامه المأمور على مقعد آخر.

المشهد الثانى

المنظر:

ناحية من القرية.. جدار مهدم أمامه عامود فوقه فانوس الجاز.. شارع إلى اليمين وآخر إلى اليسار وثالث فى المواجهة.

الفصل الثالث :

المشهد الاول

المنظر:

حجرة السجن بنقطة الكوم الاخضر.. حجرة مستطيلة سقفها مرتفع وإلى اليسار باب من الخشب السميك وفى الحجرة طاقة عليها حديد ومرتفعة عن الارض حيث لا يبلغها الانسان إلا إذا تعلق فى الحديد وهو على الحائط المواجه للنظارة وهو الضلع الاطول.. (على الارض برش ممزق) وبالركن خلف الباب جردل والسجن معتم نوعًا.

المشهد الثانى:

المنظر:

رصيف محطة السكة الحديد بقرية الكوم الاخضر يبدو الشريط وامامه الرصيف يرتفع عن الارض وإلى اليسار حجرة ناظر المحطة وإلى اليمين السيمافور وبجواره سلم من الحجر يصعد عليه القادمون إلى المحطة وتبدو فى الخلف الحقول والاشجار والنخيل.

مما سبق نرى إلى أى حد اهتم الكاتب «سعد الدين وهبه» بالنقل الاختيارى من واقع البيئة الريفية، والشخصيات من عامة الناس بلغة الحياة اليومية، ويطرح هذه الشخصيات فى القرية وبتفاصيل داخلية (حجرة ضابط نقطة الكوم الاخضر - فوق الكوم الاخضر - شارع، ناحية من القرية، حجرة السجن - رصيف محطة السكة الحديد..).

ويتحدث الناقد رجاء النقاش عن المكان فى هذه المسرحية فيقول:

«فالاماكن الرئيسية فى فصول المسرحية الثلاثة هى:

الشارع ونقطة البوليس ومحطة القطار أما البيت الوحيد فى المسرحية فهو بيت الخيش الذى تسكنه الفجرية سلمى وامها وهكذا لا يوجد بيت واحد فى هذه المسرحية. والناس يقفون اما فى نقطة البوليس أو على محطة القطار أو

فى الشارع وهكذا يكون الناس فى القرية القديمة اما متهمين أو راحلين مهاجرين أو ضائعين حائرين فى الشارع وهى لمسة من لمسات الصدق الفنى والاحساس العميق بالقرية.

ان المسرحية تقدم لنا قرية بدون بيوت، وناسًا فى العراء»[٨].

ان هذه الاماكن ضرورية فى رصد تطور الحدث والواقع النفسى للشخصيات والسبنسة هنا مقصود بها الطبقة الكادحة من الفلاحين والعمال، والتى قامت ثورة (١٩٥٢) من أجلها فالصراع بين الماضى والحاضر هو الاساس لهذه المسرحية، وتفسير سلوك الشخصيات فى ضوء القوى الخالقة لها. انه يرى الماضى فى ضوء الحاضر من خلال قطاع عريض من المجتمع قبل الثورة فالصراع بين السلطة والطبقة الكادحة دائم ومستمر، ودائمًا يترك «سعد الدين وهبه» الايحاء بإرهاصات الثورة وحركة المجتمع. فالقنبلة فقدت وحاول الصول تزييفها بوضع بدلاً منها قطعة من الحديد خوفًا من العقاب وأصبحت السلطة الفاسدة فى مأزق. والعسكرى واعى بالفساد لأنه يعلم بالحقيقة.

و «سعد الدين وهبه» يترك شخصياته تعبر عن اللحظة الواقعية المعاشة لذلك تتحدث على خشبة المسرح كما لو كانت فى الجرن.

ان هذه القنبلة التى اختفت هى الثورة التى حتما ستنفجر فى لحظة ما لقد استخدم الكاتب هذه الفكرة الرمزية فى تعرية الفساد الذى كان مسيطرا فى تلك الفترة على أجهزة الدولة.

ويتأكد ذلك على لسان «صابر» الذى يقول:

(صابر: .. بلدنا اتزرعت قنابل خلاص.

وحتفرقع.. وتجيب اللى قدام ورا، واللى ورا قدام.. البريمو حيبقى سبنسة، والسبنسة حتبقى بريمو).

ان هذه القنبلة المختفية هى داخل نفوس الفلاحين والتى سوف تنفجر حتما، انها توتر دائم ينذر بالخطورة فى المجتمع الفاسد.

ويتحدث الناقد د./ ابراهيم حمادة عن حتمية الثورة فى السبنسة فيقول:

«ان مسرحية» «السبنسة» التى تعد العمل المسرحى الثالث لسعد الدين وهبه بعد مسرحيته «المحروسة» و «كفر البطيخ» هى تعبير عن موقفه الفكرى الثابت، فان هذا الموقف أو بالاحرى تلك الايدولوجية الملتزمة، بقيت حتى اليوم تصاحب كتابته ومواقفه الحياتية أيضًا.

فهو دائم مشغول البال والقلم بمشكلة الحكم فى مصر فما من كلمة خطها، أو عمل جاد مارسه على الصعيد الوظيفى، أو الفنى العام، الا وكانت السياسة هى الاعصاب التى تشر اليها الفعل ودوافعه، وردوده.

ففى كل مرة يعالج موضوعًا عن الفلاح المصرى أو أى عضو شعبى آخر فى الشارع المصرى الا وجعله ممثلاً لقضية انسانية، يعبر بها عن وعى اجتماعى بواقع سياسى منحرف ومرتبك»(٩).

ان الفنان «عبد الفتاح البيلى» استطاع ان يحقق فى هذا العرض البيئة الريفية المطلوبة وفقًا لهدف النص الدرامى والرؤية الاخراجية، وجاءت التصميمات للمناظر متطورة مع السياق الدرامى للعرض وتجسيد للجو النفسى العام.

فالمنظر الذى يبدو ثابتا بجدرانه (حجرة ضابط نقطة الكوم الاخضر) (حجرة السجن) يتغير مع ثباته بتغير الاضاءة ودخول وخروج الشخصيات بملابسها وحركتها.

وهذا يلعب دورًا حيويًا فى توضيح أبعاد الحدث فبالوسائل البصرية يتم اثارة الحالة العقلية والوجدانية للمتفرج.

لقد استطاع المصمم ان يعطى باللون والشكل والملمس الجدل المطلوب وان يحقق البيئة لمساعدة الممثل على المعايشة.

ويتحدث الفنان عبد الفتاح البيلى عن مفهومه لفن المناظر المسرحية فيقول:

«ان الديكور يمكن ان نعتبره الرئة الصالحة التى يجب ان يتنفس فيها النص المسرحى واى اسفاف فى تشكيل هذه الرئه يمكن ان يؤدى ذلك إلى اختناق

شامل لعملية العرض المسرحى ككل وعليه يجب أن يتمشى الديكور المسرحى شكلاً ومضمونًا مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من اداء وأضاءة وملابس وأسلوب الاخراج بحيث يخرج العرض العام خادمًا لروح النص ومضمونه الدرامى»[١٠].

لقد جاء الجو النفسى لهذا العرض المسرحى حالة من القلق والتوتر والخوف المستمر والتصميم حقق ذلك بإتقان وجاء ليمهد الذهن والوجدان لهذه الحالة النفسية باستخدام الرماديات الملونة وذلك لاعطاء الفرصة للمخرج لتأكيد الشخصيات بملابسها وملمسها لخدمة اللحظة الدرامية بابراز الشكل بالضوء.

ويتحدث المخرج سعد اردش عن اسلوبه فى الاخراج فيقول:

«اعتبر نفسى مخرجًا مفسرًا بمعنى لا أنقل الكلمة المطبوعة بالمداد على الورق، ولكنى ابحث وراء الكلمة الاشمل.

وهذه الكلمة الاشمل قد لا تكون مكتوبة على الورق، ولكن المخرج يستنبطها من بين السطور ومن محاولة اكتشاف ما كان يدور فى ذهن المؤلف فى اللحظة الاجتماعية التى صاغ فيها النص الامر الذى يقتضى من المخرج ان يرحل اولاً إلى زمن المؤلف، ويتعمق فى تفاصيل اللحظة الاجتماعية التى قال فيها كلمته...»[١١].

ويؤكد ذلك الناقد الرائد محمد مندور عن اخراج المسرحية فيقول:

«ابدى تقديرى وإعجابى بالطريقة التى اخرج بها سعد أردش هذه المسرحية ونحا فيها المنحى الواقعى باعتبار أن الواقعية هى الطابع الغالب على المسرحية»[١٢].

ان مسرحية السبنسة تجسيد لمجتمع ما قبل الثورة واستبداد السلطة والقاء التهم من أجل اختلال العدالة.

انها مأساة الطبقة الكادحة البائسة مع السلطة الفاسدة التى تعبث بمقدراتهم.

ان اسلوب النص يفرض نفسه على كافة عناصر العرض وهو المرجع الاساسى للتفسير الذى يقدمه المخرج فهو الخلاصة الفكرية للكاتب المبدع.

«كوبرى الناموس» (١٣).

اخراج: كمال ياسين.

مناظر وملابس: عبد الفتاح البيلى.

قدمتها فرقة المسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦٣ - ١٩٦٤).

وقدمت لاول مرة على مسرح الازبكية يوم ٢٧ فبراير (١٩٦٤).

مصر قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢.

الزمان: صيف عام ١٩٥١.

المكان: كوبرى يوصل بين مدينة وقرية فى الدلتا.

الشخصيات:

خضره: امرأة فى الثلاثين.

خميس: شاب فى الخامسة والعشرين.

الفلاسكى: فى الستين.

النص: اسم الشهرة.

عبد الاحد: درويش.

افندية: فلاحه كانت متزوجة من خميس وطلقها بعد أن عاش فى البندر.

سامى: شاب فى الخامسة والعشرين.

حازم: شاب فى الخامسة والعشرين.

يوسف: شاب فى السابعة والعشرين.

ابوتور: فلاح مصرى.

جمعة: تاجر حمير مسروقة.

زهيره: فلاحه فخادمة فأرتيست فى الرابعة والعشرين.

الام: ام مصرية قد تكون فى الاربعين وان بدت فى الستين.

محروس: عسكرى بوليس.

على: شيخ يحكى القصص.

شخصيات أخرى: خفير ـ فلاحين ـ مخبر ـ عامل ـ مخبر سابق.

الفصل الاول: المشهد الاول

المنظر:

(كوبرى الناموس.. كوبرى من الاسمنت المسلح عرضه حوالى ستة أمتار يمتد عن يمين المسرح إلى يساره يقع فوق ترعة. على الجانب الايمن الترعة. يظهر الشجر والظلام، على اليسار المدينة. تظهر مدخنة مصنع والبيوت العالية من بعيد وعلى شاطىء الترعة جسران يمتدان عموديًا على المسرح يقع فى الجانب الايمن من الكوبرى عشه تبيع بها خضرة مأكولات طعميه وفول وامامها دورة بها موائد وكراسى خشبية يتناول فيها المارون بعض المشروبات أو المأكولات الخفيفة.

على الجانب الايسر كشك سجاير يملكه خميس. وقد علق على مقدمة الكشك نور فلورسنت وزين الكشك بصورة لعبد الوهاب وأخرى لممثلة من هوليود، المار على الكوبرى لابد أن يمر بعشة خضرة وبكشك خميس».

الوقت مساء...

المشهد الثانى: نفس المنظر السابق الوقت بعد منتصف الليل بقليل.

الفصل الثانى: المشهد الاول:

نفس المنظر السابق الوقت فى الفجر.

المشهد الثانى:

نفس المنظر السابق الوقت منتصف الليل.

الفصل الثالث:

نفس المنظر السابق المشهد الاول.

المشهد الثانى:

المنظر الكوبرى. الوقت قبل الفجر.

ان «سعد الدين وهبه» فى هذه المسرحية استطاع ان يوظف كل العناصر لخدمة فكرته فهى تجسيد درامى لحركة المجتمع فى طريق الثورة فبالرغم من كل الظلم والتخلف هناك دائمًا الامل الذى نراه فى كوبرى الناموس الذى يصل المجتمع الزراعى الاقطاعى بمجتمع التصنيع والتكنولوجيا. فالكوبرى هنا هو نقطة العبور من الماضى إلى المستقبل. واستغلال عنصر المكان كدلالات متعددة فالكوبرى يوصل بين مدينة وقرية فى الدلتا، ان الكاتب هنا يقدم حياة مصر قبل الثورة حيث أصبح أهل القرية ينتظرون الخلاص فوق هذا الكوبرى فنرى نماذج من البشر جمعهم الكوبرى إنها صورة حيه من الواقع الاجتماعى لتلك الفترة، ابناء الريف البسطاء الكادحين والشباب الوطنى، ونرى معاناة الانتظار التى عاشتها الجماهير قبل الثورة.

«خضرة» دائمًا تجلس إلى جوار الكوبرى تنتظر تحقيق حلمها ويلجأ اليها الجميع لمساعدتهم فهى رمز للعطاء والخير ولمصر الخصبة فهى التى تؤوى الجميع فالكوبرى هنا يربط بين كل المواقف والشخصيات الضائعة والامل فى حياة جديدة وقد أبدع سعد الدين وهبه فى رسم الجو الدرامى لهذه الاحداث. انه جو مؤثر يندمج فيه المتلقى بعمق فامامه مجموعة كبيرة من الضعفاء الضائعين من أجل لقمة العيش وهذه الطبقة الدنيا يربطها روابط وجدانية قوية وهم فى حالة انتظار مستمرة، انها شريحة من صميم الحياة والواقع.

ويتحدث الناقد د./ على الراعى عن «كوبرى الناموس» فيقول:

«كوبرى الناموس» تعد واحده من أنضج مسرحيات سعد الدين وهبه، أظهر فيها معرفته الحميمة بالحياه فى أقاليم وأرياف مصر، وقدرته الواضحة على

ادارة حوار واقعى مقنع بين الشخصيات، وجمع بين هذا كله وبين الارتفاع درجات عن أرض الواقع، فى محاولة لاختفاء طابع شعرى شبيه بالرمزى على شخصيات المسرحية ومعناها العام». «فى كوبرى الناموس» يجمع سعد الدين وهبه اخلاطا من الشخصيات، تعيش كلها فى قاع المجتمع[١٤].

وعن الحدث فى مسرحية «كوبرى الناموس» يقول د/ رشاد رشدى:

«فى كوبرى الناموس لا يسير الحدث فى خط مستقيم ولكنه يسير فى خط دائرى... ويسير تبعًا لذلك كل شىء فى المسرحية» «ورغم الحركة الدائرية الدائمة فالمؤلف لم يغمض عينيه عن الدراما لحظة واحدة... حضورية الحدث كأوفر ما يمكن ان تكون... والتناقض النابع فى باطن الامور دائمًا موجود.. نحن هنا باختصار فى مسرح بمعنى الكلمة»[١٥].

لقد جاء التصميم الذى ابدعه الفنان عبد الفتاح البيلى للمنظر المسرحى متوافقا مع السياق الدرامى ومحددا للبيئة الريفية التى تدور فيها الاحداث وتعيش فيها الشخصيات وهى جزء لا يتجزأ من الجو العام المشحون، ترقب وانتظار وقلق وتوتر فسعد الدين وهبه يصف جزئيات المنظر فى النص المسرحى بتفاصيل دقيقة كما لو كان يراه ويصف البيئة من وجهة نظر الشخصيات التى تتنفس فيها وهذا اتاح امكانات غير محدودة للفنان عبد الفتاح البيلى لابراز مهاراته التشكيلية.

فالمكان مفتوح لا يوحى بأى حماية أو طمأنينة، وهذا يمهد الذهن للمتلقى للحالة النفسية المنشوده وللدلالات الدرامية وقد سيطر على المنظر الرماديات الملونة عدا قطعة من القماش الاحمر مدلاه أمام عشة خضره كستاره أو دروه لاخفاء ما بالداخل ونلمح أيضًا درجة من اللون الاحمر فى لافته كشك سجائر خميس مما يعكس الحالة النفسية والمشاعر الجياشة لهذه الشخصيات الكادحة المترقبة للفعل الثورى وعبور الكوبرى فالبيئة جاءت متوافقة مع وجهة نظر الشخصيات التى تعيش فيها وتتأثر بها وللاضاءة فى هذا المنظر دور بارز وحيوى فى خلق المناخ وهى التى منحته شخصيته المتميزة وابرزت خشونة الملابس.

«سعد الدين وهبه» كان يؤمن بالقتال الوطنى والاستقلال والديمقراطية والحرية والعدالة الاجتماعية وهاجم الاقطاع والاستغلال وانفعل بقضايا.. الجماهير ونادى بالاصلاح. لذلك ستبقى اعماله المسرحية تثرى الفكر والوجدان فالواقع محور عمله الفنى بحواره الممتع المتدفق والذكى فهو أحد رواد المسرح الواقعى المصرى فقد كان ضميرًا لعصره ومجتمعه.

واعماله جاءت نقدًا لبعض الاوضاع الاجتماعية لتلك الفترة فى اسلوبه المتميز.

فقد كان مهمومًا بقضايا المجتمع لذلك ستظل اعماله من العلامات البارزة فى تاريخ المسرح المصرى المعاصر.

الهوامش:

١ ـ سعد الدين وهبه

«أزمة المسرح العربى»

مجلة الدوحة (مجلة شهرية ثقافية جامعة تصدر عن وزارة الاعلام بدولة قطر).

يناير ١٩٨٦ العدد (١٢١) (ص ١٠٦).

٢ ـ سعد أردش.

المخرج فى المسرح المعاصر (ص ٣٤٦).

عالم المعرفة ـ الكويت.

١٩٧٩.

٣ ـ جورج لوكاتش.

معنى الواقعية المعاصره (ص ١٥٢).

ترجمة: أمين العيوطى.

دار المعارف بمصر.

١٩٧١.

٤ ـ د. محمد مندور.

الادب ومذاهبه (ص ٨٥).

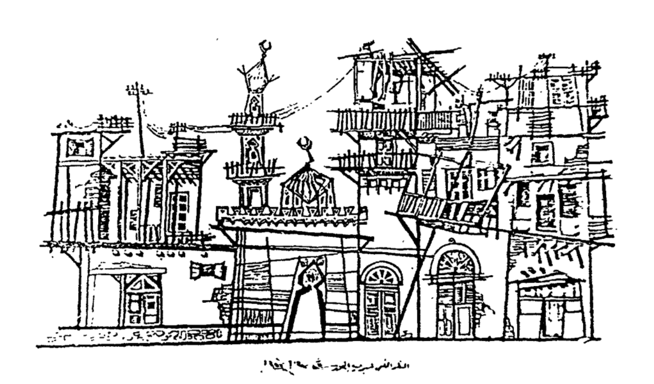
مكتبة نهضة مصر الطبعة الثالثة.

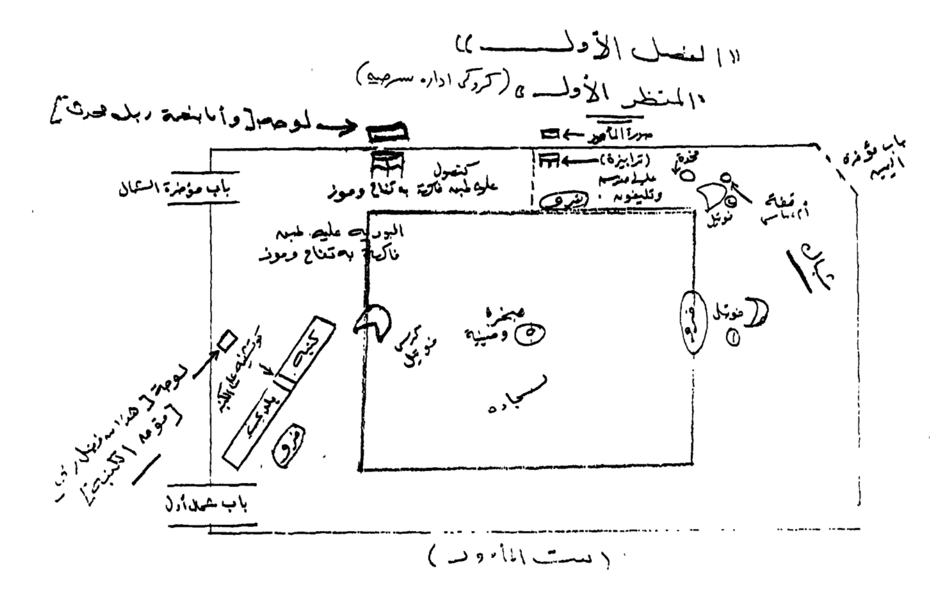
٥ ـ سعد الدين وهبه.

«المحروسة».

الكتاب الماسى العدد (ص ١٣٥).
الناشر الدار القومية للطباعة والنشر.
١٩٦٥.
٦ ـ د. محمد مندور.
فى المسرح المصرى المعاصر (ص ٢٢٠).
دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ القاهرة.
الطبعة الاولى (١٩٧١).
٧ ـ سعد الدين وهبه.
السينمه.
الكتاب الماسى العدد (١٤٩).
الناشر الدار القومية للطباعة والنشر.
١٩٦٦.
٨ ـ رجاء النقاش.
مقعد صغير أمام الستار ـ دراسات فى النقد المسرحى (ص ٧٦).
الهيئة المصرية للتأليف والنشر.
١٩٧١.
٩ ـ د./ ابراهيم حماده.
من حصاد الدراما والنقد (ص ١٤٧).
الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٩٨٧.
١٠ ـ عبد الفتاح البيلى.
مجلة المسرح العدد (٣١) ص ٧٣.
١٩٦٦.
١١ ـ نبيل فرج.
سعد أردش ـ رجل المسرح (٤٨).
دار الف للنشر.
١٩٨٥.

١٢ ـ د./ محمد مندور.
فى المسرح المصرى المعاصر (١٩٦٥).
دار نهضة مصر للطبع والنشر.
١٩٧١.
١٢ ـ سعد الدين وهبه.
«كوبرى الناموس».
الكتاب الماسى العدد (١٩٠).
الناشر الدار القومية للطباعة والنشر.
١٩٦٦.
١٤ ـ د./ على الراعى.
المسرح فى الوطن العربى (ص ١٢٤ ـ ١٢٥).
عالم المعرفة ـ سلسلة كتب ثقافية شهرية.
تصدر عن المجلس الوطنى للثقافة والفنون والاداب.
الكويت يناير (١٩٨٠).
١٥ ـ د./ رشاد رشدى.
المسرح العربى فى شهر (كوبرى الناموس ـ سعد الدين وهبه وكمال يس).
مجلة المسرح العدد الرابع (ص ١١).
ابريل ١٩٦٤.





الفصل الأول
المنظر الأول
باب مؤخرة الشمال
كنسول عليه طبق فاكهة به تفاح وموز
البوريه عليه طبق فاكهة به تفاح وموز
(ترابيزة) عليها جرس وتليفون
مخدة
فوتيل
شباك
فوتيل
كرسى فوتيل
سجادة
كنبة
باب شمال أول

(الفصل الأول)

«المنظر الثاني» (كروكي ادارة مسرحية)

البار عليه

فرسه | ٣ زجاجة
٦ كاس
٢ طبعه مزه
١ جردل تلج

صورة عريانة

ساعة ١١

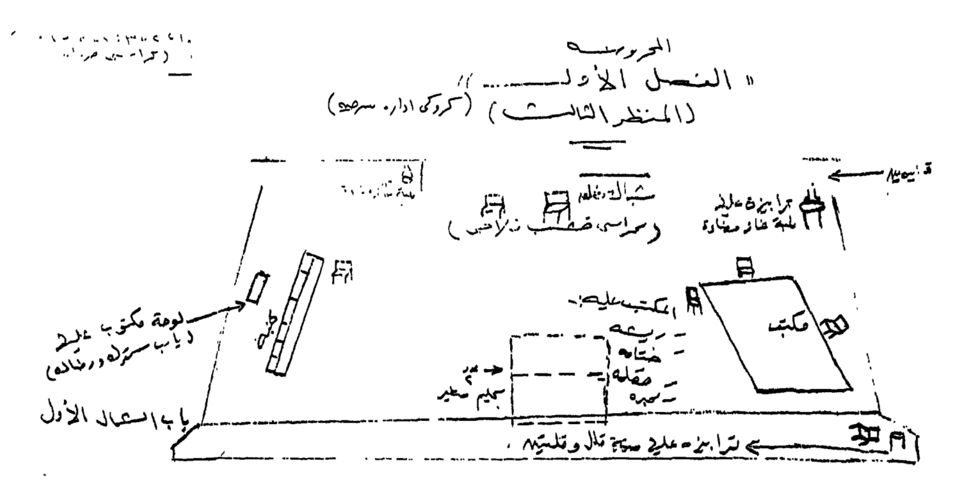
براڤان ١٢

ترابيزة عليها مفرش أخضر

٢
٣ ٦ ١
٤

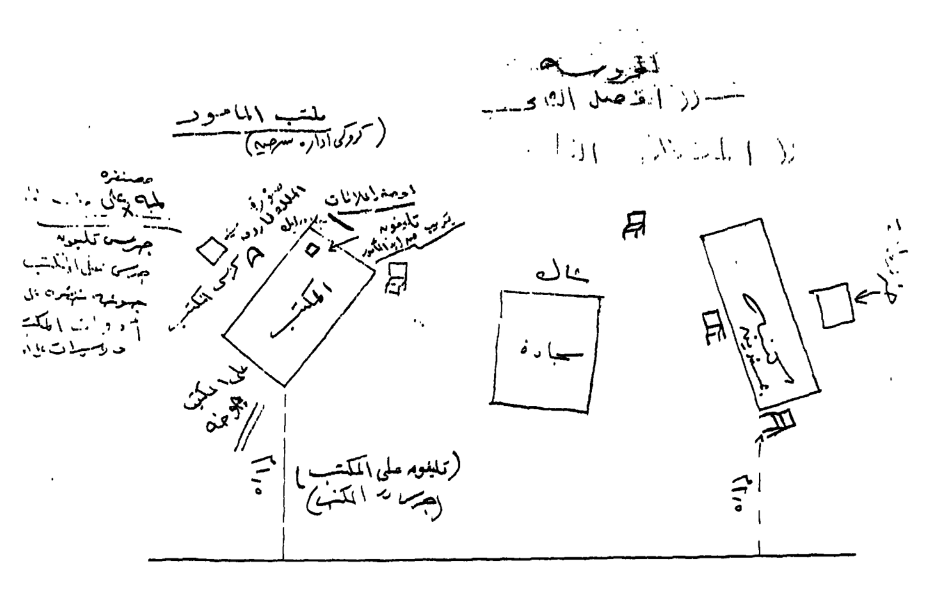
١٢ (سجادة)
(المنظر الأول)

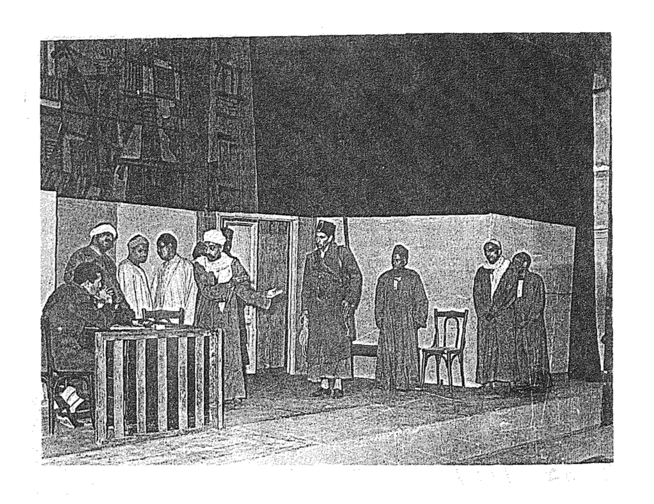
١، ٥، ٢، ٥، ٣، ٥، ٤، ٩ (كراسي فرداء)
٦ ترابيزة قمار
٧، ٨ (كرسي بار)
٥، ٥، ١٠ (كراسي فير ...)
١١ ساعة
١٢ براڤان
١٢ سجادة


المحروسة
الفصل الأول
مكتب
لوحة مكتوب عليها



المحروسة رؤية تشكيلية / صلاح عبد الكريم


مكتب المأمور
المكتب
كرسي المكتب
لوحة إعلانات
جرس تليفون
سجادة
تليفون على المكتب
٢,١٠
٢,١٠م



((الفصل الثالث))

((المنظر الأول))

(كروكي ادارة سرهنج)

دكه

كرسي

مكتب الضابط

كرسي مكتب

((الفصل الثالث))

((المنظر الثاني))

" النادي "

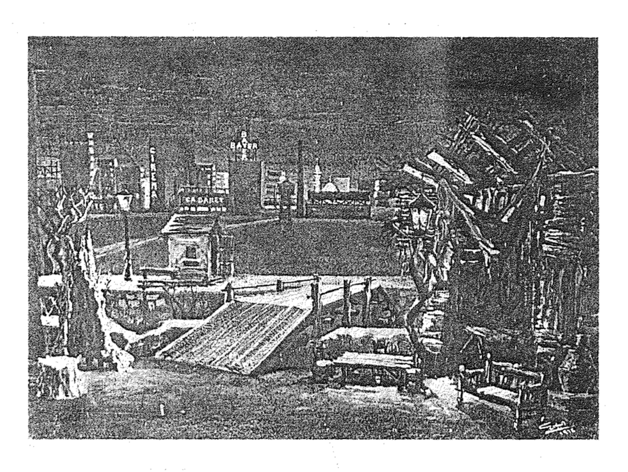
سجادة

(نجفة مضاءة)

ترابيزة

مكتب

ترابيزة



- تصميم منظر مسرحية كوبرى الناموس - تصميم عبد الفتاح البيلى

كرم مطاوع... وتشكيل الفراغ المسرحى

المخرج كرم مطاوع.. وتشكيل الفراغ المسرحى

إن المخرج المبدع «كرم مطاوع» يتحدث عن دور الفنان المسرحى فى المجتمع فيقول: «إننى ملتزم كمصرى وكمواطن عادى بقضايا المجتمع والجماهير بمعنى أن الفنان يجب أن يغرق بالفعل فى مشاكل عصره ويذوب فيها كى يعبر عنها بما يملك من أساليب التعبير فالفن بالضرورة ثائر والمسرح بطبيعته ثائر، على كل مايشوب الإنسان والإنسانية، ويعرقل تقدم البشرية ويهدد مصالح الجماهير، أيضا على كل مايطغى على حتمية قيادة الجماهير لنفسها وحريتها فى تقرير مصيرها»* .

إن العلاقة الجدلية بين الأبيض والأسود والتجريد والرمز هى أسس تشكيل الفراغ المسرحى فى إبداعات «كرم مطاوع» ولابد عند وضع أى لون داخل الفراغ المسرحى أن يكون هناك دلالة دراميـة لذلك مع الاهتمام بملمس الخامات وتحطيم الإيهام ورفض المنظور بشكل عام داخل الفراغ المسرحى لأنه مزيف والاتجاه إلى المتفرجين عن طريق إثاره عقولهم والمزج بين خشبة المسرح وصالة

---

* كرم مطاوع
مجلة المسرح العدد (٦٨) ١٩٦٩ صـ ٢٣
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

المتفرجين وتحقيق التفاؤل الجدلى بينهما، والتأكيد على وظيفة الملابس كشكل متحرك له دلالته فى الفراغ.

لقد كان الفنان «كرم مطاوع» يمتلك جمالية خاصة به، ويتميز بالحس المرهف والثقافة الشاملة وكان دائم السعى إلى ابتكار المعادل المرئى لمفردات لغة الكاتب.

فكان يهتم بأداء الممثل كمعادل مسرحى لكلمة المؤلف المنطوقة والمجسدة بالإشارة وبالحركة وتنظيم الاستجابات الانفعالية والعضلية للممثل.

وكل حركة يقوم بها الممثل وكل إيماءة محسوبة منضبطة وتلقائية، هذا بالاضافة إلى تدريبه على استخدام «المكان» حوله. فحركة الممثل يجب أن تخضع لقانون الموسيقا، والفراغ المسرحى بمستوييه الأفقى والرأسى يجب أن تقوم الإضاءة بتحويله إلى عالم حسى موحد فقد كان يؤسس الصورة المرئية على الوجود الحى للممثل والتفاعل بين حركة الجسم الحى بملابسه وحركة المناظر والإضاءة. لقد كان يمتلك تصورا تشكيليا فلسفيا أساسه الضوءالذى يوحى بالمناخ النفسى والحسى للصراع الدرامى وكان دائم البحث عن قيم رمزية تشكيلية تعبر بعمق عن هدفه وتسير فى الاتجاه التكثيفى لتوحيد عناصر الكلمة والموسيقيا والتشكيل فى توافق ساحر فى فراغ مكانى وزمانى فى آن واحد. ساعيا وراء القيم الجمالية والشعرية فى عالم التشكيل لإبداع الصورة المرئية المكثفة للعرض المسرحى. لقد جاءت العروض المسرحية للمخرج المبدع «كرم مطاوع» تأكيداً لفلسفة تحطيم الحائط الرابع وتأكيداً للعلاقة الحية بين الممثل والمتفرج وخلق المناخ المناسب معتمدا على الإيمائية بالمكان والزمان.

فالفراغ المسرحى بالنسبة له ليس شيئا مجردا ميتا! بل إنه دائما مكان لأحداث ما، والإيقاع الفضائى بصفة عامة نلاحظ فيه التبادل المنتظم لأجزاء بارزة وأخرى غائرة ومرتفعة و منخفضة وكبيرة الحجم وصغيرة ومضيئة ومظلمة... إلخ

فقد كان يهتم بالجو العام والديناميكية فى الحركة والتشكيل فى الفراغ المسرحى.

وسـوف نتناول بشكل عـام النظر إلى بعض الأعـمـال البـارزة التى أثرت فى وجدان الجماهير كنماذج لإبداعاته الإخراجية فى تشكيل الفراغ المسرحى: ـ

١ـ «الفرافير» قدمت على خشبه المسرح القومى عام ١٩٦٤ تأليف «يوسف إدريس» مناظر وملابس: «صلاح كامل».

أبعاد هذه التجربة أساسها الدعوة إلى العودة للأشكال الشعبية للفرجة المصرية. وقد اعتمد المخرج «كرم مطاوع» على إلغاء المسافة بين الممثل والمتفرج أى إلغاء الحائط الرابع، والتواصل بين الممثل والجمهور، وتأكيد دور الكورس بأوضاعه التشكيلية داخل الفراغ المسرحى، ولاحدود للزمان والمكان، والاعتماد على العلاقات الجمالية التشكيلية من تقابل وتضاد وتوافق، ومرونة الحركة فى التشكيلات وروح السامر المصرى.

٢ـ «ياسين وبهية» قدمت على خشبة مسرح الجيب عام ١٩٦٤ تأليف: «نجيب سرور» مناظر وملابس: «رءوف عبد المجيد».

كان المخرج « كرم مطاوع» دائم البحث عن أشكال جديدة يصوغ فيها مادته فى رؤية إخراجية تحددها تعاطفاته الوجدانية واتجاهاته الأيديولوجية وفى هذا العرض تظهر بوضوح جدلية العلاقة بين الأبيض والأسود فى المناظر والملابس.

ففى هذه التجربة اختلطت عناصر الملحمة بعناصر الدراما فى شكل ملحمى وتميزت بتوزيع المجموعات على المسرح فى أشكال دائرية، والتوزيع والحركة فى هذا العمل يربطان الأداء بالشكل الدائرى للعمل نفسه مع استخدام الرموز الشعبية مثل الحمام... إلخ.

لقد ترجمت لوحات «نجيب سرور» الشعرية إلى لوحات درامية واستخدمت الإضاءة المركزة فى بقع ضوئية مختلفة الدرجات معبرة عن حالات الشخصيات وعن درجات شدة توتر الصراع.

٣ـ «حسن ونعيمة» قدمت على خشبة مسرح الجيب عام ١٩٦٥ تأليف: «شوقى عبد الحكيم» مناظر وملابس: «رءوف عبد المجيد».

جاء هذا العرض يغلب عليه الطابع التشكيلى خاصة باستخدام الكورس كوحدات تشكيلة فى الفراغ المسرحى. وغلبة اللون الأحمر المتمثل فى بقع الدم التى تلطخ كل مكان على الأرض وعلى الجدران وعلى السلالم وعلى ملابس الممثلين لتأكيد ذبح الحبيبين.

٤ـ «شهر زاد «قدمت على خشبة المسرح القومى عام ١٩٦٦ تأليف: «توفيق الحكيم» مناظر وملابس: «رءوف عبد المجيد»

جاءت الوحدات التشكيلية التى كونت المناخ العام للعرض، هى العين والقضبان وهى وحدات ترمز إلى تيمات النص فهناك العين الكبيرة المرسومة فى عمق الفراغ المسرحى والتى ترمز إلى رغبة «شهريار» فى المعرفة، وهناك القرص الدائرى الذى يرمز إلى دورة الحياة التى لامفر منها، وهناك القضبان التى ترمز إلى السجن الذى يعتقد «شهريار» أنه يعيش فيه.

٥ ـ «ليلة مصرع جيفارا» قدمت على خشبة المسرح القومى عام ١٩٦٨ تأليف: «ميخائيل رومان» مناظر وملابس: «عبد المنعم كرار»

إن هذه المسرحية تروى قصة العالم الثالث مع الاستعمار متمثلة فى الاستعمار الأمريكى والصهيونى ويرجع أصلهم إلى النازية وجاءت الرؤية الإخراجية مع الرؤية التشكيلية لتؤكد ذلك وتبرز قضية الصراع بين الاستعمار فى كل مكان وأبناء الأرض.

وجاءت ملابس الشخصية الرئيسية فى هذا العرض «جليسها» كلها باللون الأسود ويرتدى قلائد ثلاث ترمز الأولى للدولار الأمريكى، والثانية لنجمة إسرائيل، والثالثة للصليب النازى المعكوف.

هذا إلى جانب ارتدائه لقفاز أبيض فى يديه لإخفاء جرائمه. ففى هذا العرض جاءت الملابس كلها باللون الأسود وتميز الثوريين بأوشحة حمراء بلون الدم ولون الثورة.

وفى عمق الفراغ المسرحى نرى شاشات العرض السينمائى وأمامها زرعت الحراب تحمل الخوذات التى تعلوها شارات الصليب المعكوف فى أرضية المسرح

وانتشرت الحبال المتدلية كالمشانق وجاء المناخ العام مع إيقاع ضربات لموسيقا الجاز العنيفة لمجتمع يتحكم فيه عقار الهلوسة والجنون وبين دقات الطبول الإفريقية والنغمات الشعبية المصرية وبين الانتصار والانهزام والتخاذل.

ولتأكيد الترابط بين الصالة وخشبة المسرح مد لسان من خشبة المسرح إلى منتصف الصالة وسط المتفرجين ليصبحوا طرفا من أطراف الصراع، و«جليسها» يتحد فى المتفرجين.

وقد استخدمت السينما كمؤثر بصرى وثائقى لتوضيح المعانى والتركيز على الحوار وتأكيد الأحداث وعلى هذه الشاشات رأينا أيضا الحضارة الإنسانية وقدرتها على الحب والإبداع متمثلة فى اللوحات الفنية، ورأينا سقوط الحضارة متمثلة فى صور الرقص الهيستيرى وفى الإدمان والجنس، وأيضا رأينا الأطفال يذبحون ويحرقون بالنار فى الأرض المحتلة وفى الكونغو وفيتنام والشهداء يتساقطون فى كل مكان.

٦ـ «النسر الأحمر» قدمت على خشبة المسرح القومى عام ١٩٧٥ تأليف: «عبد الرحمن الشرقاوى» مناظر وملابس: « سكينة محمد على».

إن هذا العرض اعتمد على القرص الدوار لتغيير المناظر وذلك لتعددها وجاءت الرؤية الإخراجية بأسلوب شاعرى تميز به المخرج «كرم مطاوع» مع رسم الحركة التى تتناسب مع الإيقاع العام للعرض والاهتمام بالجماليات الشكلية فى تشكيل المجموعات والتكوين العام للصورة المرئية التى جاءت لتعادل الكلمة المنطوقة.

كما أن الاضاءة كانت من أهم عناصر هذا العرض فاستخدمت الألوان الدافئة والباردة حسب متطلبات الموقف الدرامى مع تبادل الاضاءة والإظلام، والعروض السينمائية ومشاهد خيال الظل فى بساطة ورمزية تؤكد مناظر المسرحية التجريدية ذات الخطوط البسيطة.

٧ـ «روض الفرج» قدمت على خشبة مسرح محمد فريد عام ١٩٨٢ تأليف: «سمير سرحان» مناظر وملابس: «فتحى فؤاد».

جاءت الرؤية الإخراجية والتشكيلية بدلالاتها الرمزية لتلعب دورا بارزا فى هذا العرض وتشير إلى جو المؤامرات والخيانة.

٨ ـ مسرحية «ديوان البقر» قدمت على خشبة مسرح الهناجر عام ١٩٩٤ تأليف: «أبو العلا السلامونى» مناظر وملابس: محمود مبروك.

ويقول المخرج «كرم مطاوع » عن هذه التجربة فى كتيب العرض: ـ

«أكثر من هدف وراء هذه التجربة: محاولة لاقتحام شكل جديد لمسرح اليوم الذى نتهمه بالتخلف عن إيقاع العصر وتحقيق مطمع للشباب بانصهاره فى بوتقة ورشة عمل فنية على أسس علمية... وليس استجابة لمنطق إعطاء فرصة للشباب الذى لو طبق عشوائيا أو عاطفيا نكون قد ضللناهم فى متاهة التجربة دون أسس علمية حقيقية والهدف الأخطر هو تحقيق دور متميز فعال للفن والثقافة فى مواجهة تيار من التخلف والتطرف فى مجالات شتى يدعو إلى «تبقير» الإنسان بإلغاء دور العقل والعلم والوجدان المتوهج بالإبداع الذى وهبه الله للإنسان.

هذه التجربة هى محاولة مخلصة وإيجابية فى اطار الحملة القومية الرامية للبناء والحب والعطاء وخدمة للقيم الروحية والتنمية الاجتماعية بمعناها الشامل.

لقد جاءت هذه التجربة لتؤكد دور المخرجين الرواد فى إقامة ورشة عمل على أسس علمية للهواة من الشباب فجاء هذا العرض المتميز بجماليات التعبير الحركى بتشكيلاته والإيقاع السريع للعرض فى مجمله وتنظيم الانفعالات فى الأداء التمثيلى بتدفق الحيوية والحركة وتميز هذا العرض فى عناصره التشكيلية واختيار خامة البلاستيك الشفاف لتتيح الرؤية من الجهتين فى خشبة مسرح الهناجر. كما أنها تؤكد قيمة الحواجز بين الملك ونورهان ابنة الوزير ونلاحظ أيضا ارتداء جموع الشعب أقنعة الأبقار، وارتدائهم أغطية الرأس ذات الجدائل الكثيفة المرسلة والملونة والتى توحى بالبدائية الإفريقية. لقد كان المخرج المبدع «كرم مطاوع» ملتزماً بقضايا مجتمعه فى إبداعاته المسرحية حاد الطباع ودائم

التيقظ ويجمع فى يده وعقله كل صغيرة وكبيرة تحت إدارته فى العمل المسرحى فكان الشموخ والكبرياء طابعاً مميزاً لشخصيته...

ديناميكية تشكيل الفراغ فى مسرحية (روض الفرج) والإبداع التشكيلى للفنان «فتحى فؤاد»

قدمت مسرحية روض الفرج تأليف/ سمير سرحان واخراج/ كرم مطاوع على خشبة مسرح «محمد فريد» فى الموسم المسرحى ٨١ ـ ١٩٨٢ أن هذه المسرحية تدور احداثها حول «زبيدة» ابنة أحد شعراء الحانات فى «روض الفرج» ذلك الحى الذى كان مزدحما بالملاهى والحانات خلال ثلاثينات هذا القرن.

وعاشت « زبيدة» تحلم بالانتقام لوالدها الذى قتل أمام أعينها وهو يدافع عنها ضد اعتداء أحد الجنود الانجليزى الذى حاول اغتصابها.

وتتعرف «زبيدة» على أحد الشباب وهو «يوسف» الذى تبناه عزيز باشا رئيس الوزراء وهو صغير وتنشأ بينهما قصة حب وتعلم من «يوسف» أنه أحد الذين يقاومون جنود الاحتلال الانجليزى بالاغتيالات، وتساعد «زبيدة» حبيبها «يوسف» وأصدقاءه فى اغتيال كولونيل انجليزى جاء إلى الحانه، ويقبض على الجميع ويتضح لنا أن عزيز باشا عميل للاستعمار الذى يأمر باحضار زبيدة إلى قصره ويرسل باقى المقبوض عليهم إلى أحد السجون بما فيهم «يوسف». ونتيجة لضغوط الباشا تقبل «زبيدة» الزواج من عزيز باشا بشرط الافراج عن «يوسف».

ويعود «يوسف» إلى بيت عزيز باشا فيجد حبيبته وقد أصبحت زوجة للرجل الذى تبناه، وتحاول «زبيدة» أن تقنع «يوسف» بأنها فعلت ذلك لإنقاذه وحبها له، ويرفض «يوسف» هذا الحب الملوث.

وتنتهى المسرحية بعد أن تكشف عن مدى الانحطاط الخلقى فى تلك الفترة وحكم عملاء الاستعمار بالدسائس والمؤمرات.

ويعكس هذا العرض المسرحى التعبير عن أحداث سياسية معاصرة وسلبيات الانفتاح الاقتصادى.

رغم أن النص تدور احداثه فى الماضى القريب.

انه عرض شامل بكل العناصر المسرحية تمثيل ـ غناء ـ رقص ـ تشكيل وجاءت الرؤية التشكيلية لهذا العرض قائمة على تشكيل الفراغ المسرحى من مستويين لتحقيق الديناميكية والجدلية الدائمة

بين المستوى الأسفل الممثل فى حانه فى روض الفرج... موائد عليها عمد وأفندية بطرابيش من الطبقة البورجوازية يمسكون المنشات وفى العمق فى الخلفية مستوى يدار عليه التمثيل والاسكتشات المضحكة التى تقدمها الحانة لزبائنها.

والمستوى الأعلى قصر «عزيز» باشا

وهذه الرؤية التشكيلية جاءت فى تكوين عام للمستويين بلا ستار أمامى لخشبة المسرح لتعبر عن حالة الاضطراب والتوتر المستمر.

وأصبحت المنصة منصتين مستغلا الفراغ المسرحى، والسلم فى يمين المنظر جاء للربط بين الأسفل والأعلى صعودا وهبوطا.

وأحاط المصمم واجهة خشبة المسرح بإطار معدنى اللون يمثل صفحات متناثرة وكأنها صفحات كتاب تناثرت أوراقه وهذا العرض هو صفحة من هذه الصفحات.

أما الخلفية العامة للفراغ المسرحى فتم تشكيلها بشباك متدلية ومعلقة وكأنها خيوط عنكبوتية ذات دلالة رمزية لهذا الجو المتشابك الخطوط والمؤامرات، ولتأكيد تلك العلاقة بين المستوى الأعلى «قصر عزيز باشا» والمستوى الأسفل «الحانه» حياة عامة الشعب وتأكيد لجدلية العلاقة الطبقية التى أبرزتها الرؤية التشكيلية ببراعة، وحققت لهذا العرض تكامل الصورة المرئية والعلاقة التبادلية بين الشكل والأرضية فى علاقة جدلية ديناميكية مستمرة.

وتعد هذه الرؤية التشكيلية من أهم أعمال الفنان «فتحى فؤاد» (١٩٤٤ - ١٩٨٣) فى التصميم المسرحى.

والفنان فتحى فؤاد حاصل على بكالوريوس المناظر والملابس المسرحية من معهد الفنون المسرحية عام ١٩٦٦.

ثم حصل على دبلوم الدراسات العليا عام ١٩٧٢.

وسافر إلى المجر عام ١٩٧٥ للحصول على الدكتوراة فى الفنون من اكاديمية العلوم المجرية وحصل عليها عام ١٩٨٠.

هذا إلى جانب دراسته لفن الإضاءة المسرحية ودراسته لتنفيذ المناظر فى الورشة المركزية ببودابست عام ١٩٧٥.

وبالرغم من أن الفنان الدكتور فتحى فؤاد من أبرز فنانى الديكور المسرحى فى مصر إلا أن هذا التخصص الدقيق لم يشغله عن ممارسة هوايته وحبه لفن التصوير الزيتى.

وللفنان فتحى فؤاد معارض خاصة فى التصوير الزيتى وعرضت أعماله فى لندن - باريس - روما - العراق - الكويت - لبنان - القاهرة والمجر وحصل على جائزة أولى فى التصوير - اليوبيل الذهبى - صالون القاهرة ١٩٧٢.

وعن أعماله التشكيلية كتب الفنان أبو خليل لطفى فى الكتيب الذى أعده المعهد العالى للفنون المسرحية بعد وفاته فيقول: -

(يعتبر انتاج الفنان الراحل فتحى فؤاد فى فن التصوير الزيتى من الأعمال المتميزة ذات الشخصية المنفردة نظرا للشفافية التى تشع منها والتى كانت من سمات شخصية الفنان الراحل ورغم أن أسلوب الفنان يعتبر من الأساليب الحديثة إلا أنه يحمل فى ثناياه ثروة كبيرة من التراث المصرى متمثلة فى الرموز الساحرة المستوحاة بمهارة من مراحل الفنون القديمة المصرية والقبطية والاسلامية والشعبية.

ويتميز أسلوب الأداء بالتدفق الشاعرى والبعد عن التكلف فى التقنية وسلاسة وضع اللون على صدر اللوحة بحيث يشعر المشاهد بانصهار العقل مع

اليد مع الفرشاه واللون فى وقت واحد وهذا هو سر شاعرية وصدق أعمال الفنان الراحل فتحى فؤاد ذات النشاط الاشعاعى المتدفق)

وعن إحدى لوحاته (قناع حزن) كتب الناقد صبحى الشارونى فى كتالوج المعرض الخاص الثالث للفنان فتحى فؤاد الذى اقيم بالمركز الثقافى الإسبانى بالقاهرة فى الفترة من ٢٥ مارس ـ ٥ ابريل ١٩٨٢ فيقول: ـ

(لوحة فتحى فؤاد تتضمن نجاحا كاملا فى تحقيق منطق تشكيلى متكامل ومعاصر، وله مذاقه المحلى أيضا. واللوحة تقدم على أرضية يسودها اللون الأبيض. وفيها ثراء الملمس ـ عناصر رسمت بمنطق فطرى ساذج عصافير وورده، وطفلة تشبه (خيال المآته) عيونها فيها ذعر وفزع، رغم الخطوط البسيطة التى رسمت بها والآلوان الهامسة التى تكسوها شفافية. ثم التكوين المحكم والملئ بالحيوية والمشحون بالتعبير.

كل هذا حقق للوحة (قناع حزن) قيما جمالية وفنية متميزة ويجعل لها طريقا خاصا ومتكاملا.

لقد نجح الفنان فى التوفيق بين فطريه الرسم وبساطته من ناحية والقيم التصويرية وخبرة التلوين والمعالجة للسطوح من ناحية أخرى.

لقد حقق الإحساس بالعمق أو البعد الثالث عن طريق توزيع العناصر المسطحة على لوحته وحقق التوازن عن طريق تصميم هندسى تسوده الخطوط الرأسية والأفقية، ولم يلجأ إلى الخطوط المائلة إلا فى أضيق الحدود.

لهذا تمثل هذه اللوحة علامة من علامات التصوير المصرى الحديث)

ومنذ عودته إلى أرض الوطن عام ١٩٨٠ شغل وظيفة أستاذ مساعد لتكنولجيا الخامات المسرحية بالمعهد العالى للفنون المسرحية ـ أكاديمية الفنون حتى وفاته فى ١٩٨٣/٤/٢٠.

وتتميز أعمال الفنان فتحى فؤاد بالمصرية مع بساطة فى التشكيل. ووضوح الأسلوب فترى فى لوحاته عصافير وورود ووحدات زخرفية شعبية وهى العناصر الأساسية فى أعماله فى التصوير الزيتى.

فالتبسيط فى الأشكال والانطباعات المختلفة للوجوه والشخصيات التى يمكن أن نراها فى المقاهى البلدية بالجمالية والحسين والقاهرة القديمة والأسواق والموالد والتجمعات الشعبية فى مصر مع شفافية رقيقة فى المعالجة.

وقد قدم فى آخر معارضه بالمركز الثقافى الأسبانى ١٧ لوحة من انتاجه منذ عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٧٥.

فى الفترة من (٢٥ مارس - ٥ ابريل ١٩٨٢) تتراوح مساحاتها مابين ١م X ١م، ٥٠ X ٥٠سم فهو عاشق المساحة المربعة التى لها مميزات استقرارية وتكاملية لأن المساحة المربعة أضلاعها متساوية وزواياها قائمة.

فالفنان فتحى فؤاد فى معرضة الأخير يعكس الكثير من القضايا فى بساطة شديدة بمفردات حياتية فنلمح بساطة الأطفال فى أشكاله هذا إلى جانب خبرته الكبيرة فى الملمس واختياره لموضوعات الحياة التى تحوى فى داخلها درامية الحياة.

فهو مصور مرتبط بتراب مصر الحبيبة التى نعشقها ولذلك لم يتخل عن الموضوعات ذات الأبعاد الاجتماعية «الزحام» - وجوه من حارة بالقلعة - السويس ٦٧ - ايقاعات شرقية - قناع حزن - هروب.

إنها رؤية فنان صادق لمصر المعاصرة.

إنه شخصية متميزة فى التشكيل من خلال أسلوب معاصر يعكس فهمه الشديد للمدارس الفنية التشكيلية المختلفة وخاصة للتراث المصرى القديم والقبطى والاسلامى.

إننا نرى فى أعماله شحنة قوية تعبيرية وبموضوعية يحاول أن يثير تفكيرا بمفردات لوحاته المتنوعة المتناثرة داخل جدار اللوحة. ان مراقبة الفنان وعينه الفاحصة لمختلف الأزقة والحارات هى فى اعتقادى التى أوحت له بهذا الثراء فى التشكيل.

وأهم مايميز أعماله هو السطح المنبسط الثرى فى ملمسه والتكرار للموتيفه الحاملة للمضمون.

أما الألوان فهى تتماوج فى الخلفيات والملابس والوجوه بشفافية رقيقة وفى أغلب الأحيان نرى ضبابية غير واضحة فلوحاته يسودها اللون الأبيض. ويظهر بوضوح تأثره بالفنون القبطية والاسلامية فنرى الوجوه تقترب من وجوه الايقونات فى الأديرة القديمة هذا الى اعتماده فى بناء لوحاته على وحدات من الزخارف الاسلامية التى كثيرا مانراها فى الأحياء الشعبية والتوازن فى أعماله يعتمد على دقة هندسية فى البناء المعتمد على الخطوط الأفقية والرأسية التى تحدث انفعالا خاصا وتضمينات عاطفية مختلفة ففى بعض الأحيان تعطى الاحساس بالاستكانة والهدؤ والارتخاء وأحيانا أخرى تعطى الأحساس بالحيوية والطموح والنبل والعظمة والسمو.

إنه كان دائم البحث عن التكامل بين الرؤية الحسية والرؤية العقلية. من خلال تعبيرية تهدف التعبير عن الأفكار والعواطف وتختلف السطوح اختلافا كبيرا فمنها اللين والخشن والناعم والدافئ والبارد.

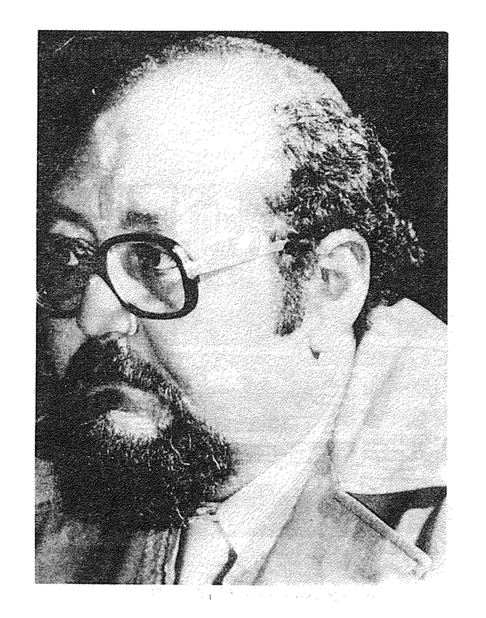
أننا نلمح ذكريات طفولته فى لوحاته أننا نحس فى أعماله بأنه يحمل فى أعماقه قلب شاعر.

بالتلقائية فى التعبير عن عالمه الخاص فى بساطة والبحث الدائم عن الشكل ودراسته للملامس والسطوح.

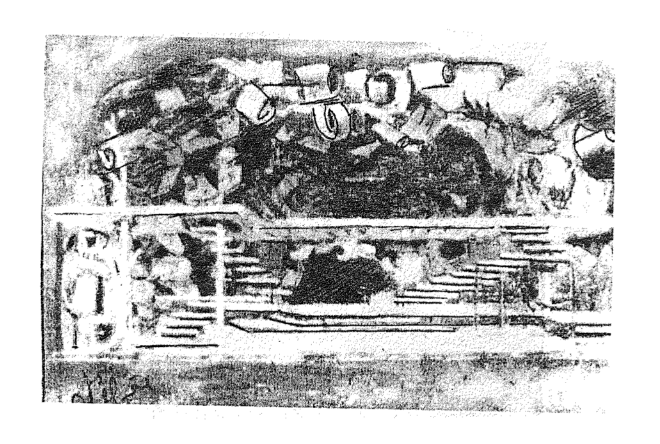
ونرى فى وجوه لوحاته أنها مرسومة فى ضبابية وعلى المشاهد أن يستكمل الملامح فيجهد ذهنه لتخيلها من أجل أن يؤكدها.

ونرى أن معالجته للمس السطح يتم كما لو كانت جدارية من الجداريات القديمة الغنية السطح.

إن أعماله بشكل عام تحوى فى داخلها وجوها كثيرة لرجال ونساء وأطفال ويقفون على مسافات متفاوتة فى فراغ اللوحة كما لو كانوا شهود اثبات فى قضية مجتمعهم ووجودهم. وأما أن نحس بها صامتة أو أنها تهمس لنا فى حياء شديد بمأساتها وأنها تنادينا لمساعدتها على اجتياز محنتها، إنها ضمير الفنان الذى سوف يستمر حيا فى عالمنا بأعماله المتدفقة الأحساس التى تعد محاولات من أجل تحقيق الأصالة والمعاصرة.



ـ الفنان / فتحى فؤاد (١٩٤٤ ـ ١٩٨٣)



- روض الفرج - رؤية تشكيلية / فتحى فؤاد ١٩٨٢

«مدينة الاحلام» وتآلف عناصر التشكيل

- عن قصيدة للشاعر فؤاد قاعود
- اشعار أحمد عبد المعطي حجازى
- موسيقي عواطف عبد الكريم
- سيناريو وعرائس واخراج ناجي شاكر

قدم هذا العرض في أوائل عام ١٩٦٤ على خشبة مسرح القاهرة للعرائس

فى أوائل عام ١٩٦٤ بدأ مسرح القاهرة للعرائس فى تقديم المسرح الاسود فقدم برنامج: (مدينة الاحلام) - (منوعات غنائية).

وقد حازت «مدينة الأحلام على اعجاب النقاد وذلك فى جولة مسرح القاهرة للعرائس بدول أوريا الشرقية واعتبروها من أعمال المسرح الاسود العالمية.

ففى جريدة (فتشرنيك - براتسلافا، تشيكوسلوفاكيا) كتب (ان الفنانين القادمين من القاهرة، يدفعوننا إلى التفكير فى استحياء فنوننا وتقاليدنا الشعبية) (١)

وفى جريدة شنتيا الرومانية كتبت الناقدة «مرجريتا نيكونسكو» عن عرض «مدينة الاحلام» فقالت: (التصميم والألوان برغم احتفاظهما بالخطوط الحديثة لاتنسى الفن الفولكلورى المصرى مما يعطى العرض بريقا خاصا، ويجعله دافئا مأساويًا) (٢)

وفى مجلة المسرح البلغارية كتبت الناقدة «رانيا جوروفا» تقول (مضمون برنامج «مدينة الأحلام» يهاجم العبودية والاستغلال والسيناريو والاخراج يعرضان برشاقة وبرقة قصة النساج الذى يقع تحت سلطة المال، من خلال عرائس بسيطة وباستخدام الأسلوب الرمزى الذى يعمق ويعمم الفكرة)(٣)

١، ٢، ٣ برنامج مسرح القاهرة للعرائس

مدينة الأحلام موسم (٦٤ - ١٩٦٥)

ان برنامج «مدينة الاحلام» عن قصيدة للشاعر (فؤاد قاعود) وأشعار (أحمد عبد المعطى حجازى) وموسيقى (عواطف عبد الكريم) سيناريو وعرائس واخراج الفنان المبدع (ناجى شاكر) الذى يرجع إليه الفضل الأول فى تقديم هذا العمل الرائد فى هذا المجال فى مصر ويتحدث الفنان (ناجى شاكر) عن هذا العرض فيقول:

(ربما لاحظنا أننا أمام عمل غريب فى شكله وأسلوبه ومرجع هذا إلى أن الفن التشكيلى هنا قد أصبح الأداة الأساسية فى التعبير على خشبة المسرح، بعد أن تعودنا أن نراه فقط فى المعارض الفنية وفى بعض الاستخدامات العامة كالصحافة والكتاب والإعلان.

وكانت من نتيجة الاستخدام الديناميكى لعناصر الفن التشكيلى من خط ومساحة وشكل ولون وملمس أن أصبح من الممكن تحقيق قدرات تعبيرية لا نهائية تتيح استخدام الرمز فى أعلى مستوياته. وبذلك تحققت لفن العرائس القيم التشكيلية والشعرية التى تدخل به إلى نطاق فن الباليه بالاضافة إلى قيمته كوسيلة نقد اجتماعى)[1]

والفنان ناجى شاكر من مواليد ١٩٣٢ وتخرج من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة قسم الفنون الزخرفية عام ١٩٥٧ ودرس بالمانيا الغربية بكلية الفنون التطبيقية قسم العرائس لمدة عامين (١٩٦١ ـ ١٩٦٢) واشترك فى انشاء مسرح القاهرة للعرائس وكذلك فى تصميم واخراج العديد من المسرحيات منها:

- العرض الأول (الشاطر حسن) ١٠ مارس (١٩٥٩) صمم العرائس والمناظر وقدم على مسرح معهد الموسيقى العربية.
- حصل على الجائزة الثانية عن تصميم العرائس لاوبريت (الليلة الكبيرة) فى مهرجان بوخارست الدولى عام (١٩٦١).
- قام بتصميم عرائس (حمار شهاب الدين) (١٩٦٣)
- سافر فى بعثة إلى ايطاليا لمدة ثلاث سنوات ودرس بأكاديمية روما (١٩٦٨ ـ ١٩٧٠).

■ حصل على جائزة الدولة عن تصميم ديكور وأزياء فيلم شفيقة ومتولى (١٩٧٧).

■ يعمل حاليا أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

ان عرض «مدينة الأحلام» رحلة نشارك فيها الرسام آماله وأفكاره وأحلامه فى مجتمع الرفاهية الخالى من الاستغلال.

ويحرر الرسام فى حلمه، شخصية النساج التى تصورها أحدى لوحاته، ويبدأ النساج فى العمل بحماس ويتحول عمله إلى انتاج غزير من النسيج الرائع الجميل.

إلا أن هذا الكم الهائل من الانتاج يتحول إلى جنيهات ذهبية تتضخم دون اعتبار لحق النساج الذى أوجدها بعمله المستمر الشاق. وتحرمه هذه الجنيهات الذهبية من خيرات الحياة ومن كل ماهو جميل من أزهار وطيور حتى سنابل القمح التى تمثل خبز الحياة بالنسبة له.

وتستمر الجنيهات الذهبية فى الضغط على النساج ودفعه إلى مزيد من الانتاج، فتتحطم ذراعاه ويتدخل الرسام ليعوضه عن ذراعه بجناحين يحلق بهما إلى عالم جديد يختفى منه الاستغلال، ولكن النساج نتيجة للمعاناة التى عايشها، أخذ يتمتع بخيرات المجتمع الجديد دون أن يعمل، فانهار حلم الرسام. إلا أن الرسام لاييأس ويبدأ العمل من جديد قائلا:

(حلمت وعدت.. وقد هرب الحلم منى

ولم يبق غير الخداع

تسرب خيط الشعاع وعدت إلى الحلقة الضيقة ولكنى حسبى أن بقيت لى ذراعى سأكسر قيدى بها وأبنى حياة الغد المشرقة).

فى هذا العرض استخدم الفنان (ناجى شاكر) تقنيه عالية المستوى اعتمدت على الستائر الضوئية الموضوعة على مستويات مختلفة وتخترقها الأشكال لتجسد لنا هذا العرض الراقى فى كل شئ.

ويتحدث الناقد (اليكوبوبوفتش) فى جريدة (رومانيا الحرة) عن هذا العرض فيقول:

(الديكورات والعرائس لاتقوم فقط بالمساهمة فى التعبير ولكنها أيضا توحى بحالة نفسية وعقلية خاصة كما نرى فى مدينة الأحلام حيث تخطى بثراء غير محدود فى اللون. لقد قابل الجمهور لحظات من الضوء والشكل بالتصفيق فهذه الاشكال جعلت من السهل فهم النسيج الشعرى للبرنامج) (١)

ان خشبة المسرح الاسود تعتمد على الفراغ المظلم الذى يوحى للمشاهد بمكان مطلق لا محدود تتحرك داخله وحدات أو عرائس ملونة بالالوان الفسفورية التى تتوهج تحت ضوء الأشعة فوق البنفسجية.

وتتكون الأشكال بتآلف عناصر التشكيل وهى الخطوط والأسطح والأجسام والفراغ واللون والضوء.

ان السحر فى مسرح العرائس الاسود ناتج من الحركة التى تدب فى كل شئ داخل الفراغ المظلم اللامحدود. أن كل شئ يمكن أن يتحرك ويقوم بدور درامى بداية من العناصر النباتية والكائنات الحية والعناصر الرمزية إلى الحيوانات الخرافية والطيور الأسطورية وكل ماهو خارق للطبيعة.

ونظرا لأن خيال الانسان غير محدود فان خير وسيلة لاشباعه هو المسرح الأسود التشكيلى وبهذا يحطم الانسان كل الحدود التى تحد خياله وتمنعه من الانطلاق.

وطبقا لنظرية الجشتالت التى تعنى بالشكل العام فاننا عند مشاهدتنا لعروض المسرح الأسود فاننا لانستطيع أن نصف العرض وصفا تاما بالحديث عما فيه من خطوط ومساحات وكتل وألوان، أى وصف أجزاءه ولكننا نشرحه كما رأينا كلا لايتجزأ له صورته الخاصة ووحدته، فالذى أدركناه عند المشاهدة والذى نحاول أن نصفه هو صورته الكلية.

وفى الإمكان للممثل لاعب العرائس ان يرتدى على ملابسه السوداء بعض العناصر الملونة بالألوان الفسفورية. كما أنه فى الإمكان أن تظهر أجزاء من

---

١ - برنامج القاهرة للعرائس «مدينة الاحلام» موسم (١٩٦٤ - ١٩٦٥)

العروسة كما لو كانت منفصلة عن باقى جسم العروسة عندما تلون بعض هذه الأجزاء الملونة بمساحات سوداء والعروسة فى فراغ المسرح الأسود تتخذ حركتها بحرية كالطيران فى الفراغ والانفصال والاتصال، كأجزاء والظهور والاختفاء. وذلك بالأنسحاب من الساتر الضوئى أو الدخول إليه، وأحيانا تلون العناصر من أحد وجهيها والناحية الأخرى تكون سوداء ففى حالة الاستدارة تختفى هذه العناصر فجأة وبالعكس.

ويتحدث الاستاذ الدكتور/ محمد حامد عن المسرح الأسود فيقول:

(الأشعة فوق البنفسجية شائعة الاستخدام فى المسارح فهناك مواد معينة ذات خاصية فلورسية تتوهج توهجا ساطعا عندما تضاء بالأشعة فوق البنفسجية. وهى فى عملها هذا تحول بعضا من طاقة الموجات فوق البنفسجية عالية التردد غير المرئية، إلى ضوء منظور ذى تردد أقل.

وان الملابس والمناظر المطلية بمثل هذه المواد الفلورسية لتتلألأ تلألؤا ساطعا بتعرضها للأشعة فوق البنفسجية، فإذا استخدم مصباح ينتج للأشعة فوق البنفسجية فقط لاشئ سواها من الضوء المنظور أمكن جعل الملابس والمناظر تتلألأ تلألؤا وضاء على المسرح فى الظلام) "[١]

والممثل فى مسرح العرائس الأسود يتميز بالمرونة العضوية التى تحقق الضمان لحركة الأشياء فى ايقاع عام بدون أى زيادة أو تأخير للحفاظ على الشكل ودقته تحت الأضاءة فوق البنفسجية. وعن طريق عناصر التشكيل وحركتها المستمرة تتشكل الصورة المرئية للعرض الذى ينبع من التركيبة الدرامية المطروحة، فى اجتماع التشكيلات أو توزيعها عن طريق الانتشار أو الاختفاء أو الظهور يتشكل المكان بصورة تدريجية فى أحد المناطق على خشبة المسرح فى الفراغ اللا محدود ويمكن أيضا تدريجيا ظهور تشكيل آخر فى مكان آخر داخل الفراغ أو يتم الاختفاء بسرعة خاطفة.

ولمسرح العرائس الأسود تأثير درامى ناتج من طبيعة هذا النوع الذى يرتبط بعالم الأحلام المطلق فى جو ساحر يخاطب عين المتفر ج بلغة الخطوط

---

١ - الاستاذ الدكتور محمد حامد الاضاءة المسرحية ص ٣٠٥ «جامعة بغداد» - مطبعة الشعب ١٩٧٥

والتشكيلات والايحاءات ومرتبط أيضا بنص درامى واضح الفكرة وأحيانا يكون خالى من الحوار معتمدا على الموسيقى والمؤثرات الصوتية والتشكيلات المرئية فى وحدة عضوية.

المراجع:

١ ـ برنامج مسرح القاهرة للعرائس

مدينة الأحلام موسم (١٩٦٤ ـ ١٩٦٥)

٢ ـ رشدى صالح

المسرحيات

عرض لفنون المسرح فى سبعة مواسم

الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤

٣ ـ مختار السويفى

خيال الظل والعرائس فى العالم

دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧

٤ ـ روبرت جيلام سكوت

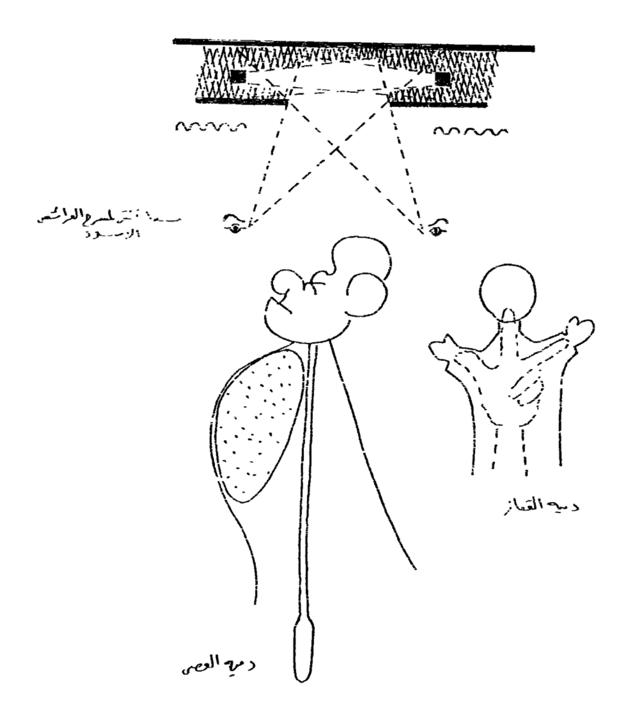
أسس التصميم

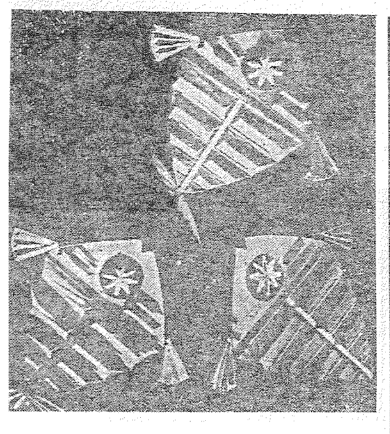
دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة ١٩٦٨

٥ ـ الاستاذ الدكتور محمد حامد

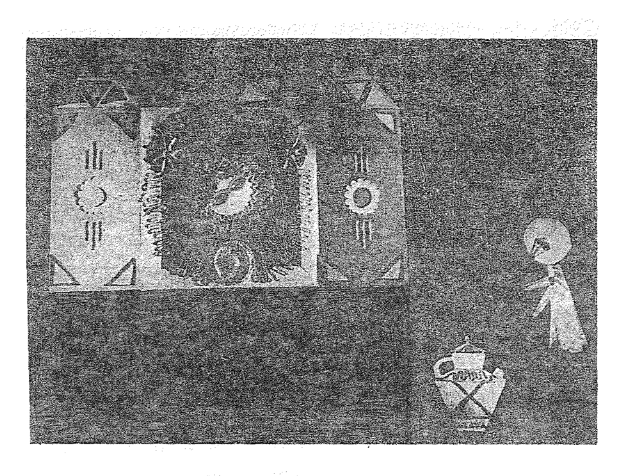
الاضاءة المسرحية

جامعة بغداد ـ مطبعة الشعب ١٩٧٥


لمسرح العرائس
الأسود
دميه القفاز
دميه العصى



. مدينة الأحلام . رؤية تشكيلية / ناجي شاكر



. مدينة الأحلام . رؤية تشكيلية / ناجي شاكر

الصورة المرئية فى أشكال الفرجة الشعبية

لاشك فى أن قضية الأصالة والمعاصرة قد أخذت أهمية كبرى فى أعمال كثير من الباحثين والمبدعين المصريين المعاصرين.

وموضوعنا هذا يحتم علينا دراسة أشكال الفرجة الشعبية من الناحية التشكيلية؛ لأن أشكال الفرجة الشعبية تتفاعل مع حركة المجتمع، وتتكون من خلال الممارسة الاجتماعية، كما أنها تكثيف فنى للأفكار والمشاعر والعواطف والأمزجة الاجتماعية لعصرها، وانعكاس للحالة الواقعية للمجتمع.

ويتحدث الدكتور عبد الحميد يونس عن أشكال الفرجة الشعبية فيقول: إننا فى مصر بنوع خاص نميز تمييزاً واضحاً بين ثلاثة أنماط من التمثيل الشعبى غير المباشر.

الأول: وهو مادرجنا على تسميته بـ «صندوق الدنيا»، وهو عبارة عن عرض تتابع لمجموعة من صور الأبطال والأحداث. وهذا النمط يدخل فى باب التمثيل على سبيل المجاز، لأن عارض الصور يتخذ منهج المنشد أو القصاص فى السرد وتلوين الصوت. والصورة إنما تكبر عن طريق عدسات تحدد بالضرورة عدد المشاهدين الذين ينفرد كل واحد منهم بوجدانه الخاص، وقلما يزيدون فى العرض الواحد على أصابع اليد الواحدة.

الثانى : هو «القره كوز»؛ ويتوسل بالدمى؛ وهو نوع من مسرح العرائس المعروف الآن، ويتسم بالسذاجة وقلة الدمى التى لم تكن تجاوز ثلاثاً. و«القرة كوز» يشبه صندوق الدنيا فى قدرة أصحابه على حرية الحركة والتنقل به من

مكان إلى مكان، ولايحتاج إلى ضوء خاص. وهو فى هذه الحالة مسرح مكشوف.

الثالث: وهو «خيال الظل»؛ ويتوسل بالصورة والضوء معاً؛ ويحتاج تبعاً لذلك إلى مكان محكم يمكن أن يركز الضوء فيه على التمثيل. ومع ذلك فقد اتسم بنوع من المرونة فى الحركة تجعله صالحاً لأن يؤدى فى فناء دار. ولذلك كان من وسائل إحياء المواسم وحفلات الزواج والختان وماإليها(1).

ولدراسة تكوين الصورة المرئية للنمط الأول وهو «صندوق الدنيا»، أحد أصول الفرجة الشعبية، فإننا نرى أن المؤدى أو الحكواتى يسير فى الشوارع حاملا الصندوق والمقعد الخشبى (دكة) والمنضدة القابلة للطى. ويتم العرض بوضع الصندوق على المنضدة، ويجلس المتفرج على المقعد وقد أسدل على رأسه ستاراً أسود يحجب الضوء، ثم يركز المتفرج نظره على فتحة الصندوق المغطاة بعدسة زجاجية مكبرة. ثم يدير المؤدى ذراعاً خاصة، تحرك بدورها لوحات ورسومات مختلفة داخل الصندوق، ثم يتابع ذلك بحكاية مؤثرة أو موعظة. وكانت الإشارات والنكات تمتزج بالرسومات واللوحات المتتالية ومما لاشك فى أن هناك صلة تربط المؤدى أو الحكواتى بصناع الدمى؛ إذ كانت تثبت على جانبى صندوق الدنيا دميتان يحركهما المؤدى حامل الصندوق وكأنهما فى حركتهما ترويان الحكايات المسلية، فهى تلعب دور تقليد الشخصيات. وهذا مانراه فى المتحف الشعبى التابع للجمعية الجغرافية بالقاهرة. وإذا كان أصحاب صناديق الدنيا بعد ذلك قد هجروا فكرة تزويد صناديقهم بالدمى فإن النماذج القديمة تؤكد صلة هذا العرض (بالقرة كوز) وبصناعة الدمى.

ولدراسة التكوين فى عناصر الصورة المرئية للنمط الثانى (القره كوز) والنمط الثالث (خيال الظل) فى أشكال الفرجة الشعبية يجب البحث فى ترتيب عناصر الشكل؛ وهو أساس التعبير البصرى فى فنون الفرجة.

فالصورة المرئية هى كل كايراه المتفرج فى كل لحظة فى أثناء العرض. وبطبيعة الحال لاتستمر هذه الصورة ثابتة، وإنما هى تتغير من لحظة إلى أخرى

والمناظر فى أشكال الفرجة الشعبية تمثل عنصراً وظيفياً مهماً، يؤكد وجود العروسة أو الشكل المتحرك. وعن طريق الشكل واللون والضوء يوجد الجو العام المطلوب، كما أنها تحدد حركة العروسة أو الشكل بتحديدها للفراغ داخل الحيز المحدود، فهى البيئة بالنسبة للعروسة، كما أنها تكشف عن طبيعة الشخصيات التى تتحرك داخل هذا الفراغ.

إن الصورة المرئية فى عروض الفرجة الشعبية هى أساس العرض، فهى تحمل فكرة، وتؤدى معنى يتجسد فى شكل معين. ويستحيل أن نفصل بين الشكل والأرضية، بين العروسة والمنظر، فهما فى صيغة كلية مو حدة.

إن موضوع الشكل والأرضية نراه متحققاً فى عروض «القره كوز» و«خيال الظل». فالشكل، وهو العروسة، يمنيل إلى البروز فى حين تميل الأرضية، وهى الخلفية المرسومة إلى التوارى. والشكل كثير التفصيلات، فى حين أن الأرضية مجملة، والشكل محدد تحديداً يكاد يكون قاطعاً والأرضية فيها نوع من الحيادية. وهناك حالات يحدث فيها خلط بين الأشكال وأرضياتها داخل الحيز المحدود. ويحدث التفاعل لتكون فى النهاية الصيغة العضوية الموحدة.

كما أن المرئيات فى هذه الأشكال هى بعناصرها الثابتة والمتحركة تعتمد على أسس التصميم. فنظام الكون يتميز بالإيقاع والتباين والتوافق. والفنون البصرية تكشف عن هذه القوانين بلغة الخطوط والأشكال والأحجام والألوان وملامس السطوح. وهذه اللغة البصرية هى محور العلاقات التشكيلية فى الصورة المرئية لأشكال الفرجة الشعبية.

وبتطبيق نظرية الجشتالت نرى أن إدراكنا لهذه الصورة المرئية نتيجة لمجموعة إحساسات يصل إلينا منها الإحساس بالشكل وباللون وبالفراغ.. إلخ. إننا ندرك من الأشياء ـ أول ماندرك ـ صورها العامة؛ أى أن المتفرج يدرك الشكل كله مرة واحدة بما هو وحدة لها كليتها ولها طابعها المميز.

إن وصفنا لأحد عروض الفرجة الشعبية لايمكن أن نصفه وصفاً تاماً بالحديث عما فيه من ألوان وخطوط ومساحات؛ أى بوصف أجزائه؛ ولكننا نحكى ماشاهدناه كلاً لايتجزأ له صورته الكلية بتركيبها المميز.

وإذن فالمناظر والعرائس بتشكيلها وملابسها وألوانها ومايقع عليها من الضوء هى عناصر الصورة المرئية لعروض الفرجة الشعبية. وهى فن من الفنون المكانية التى تعتمد على عناصر أساسية تتعامل معها بدرجات وكثافات مختلفة، هى الخط والمساحة والأحجام والخامة واللون والضوء والظل، وفقاً لقوانين الطبيعة (التوازن والإيقاع والتماثل والتنوع). والتكوين. فى هذه العروض بشكل عام هو تنظيم لعناصر التصميم لإحداث التفاعل بين الأشكال داخل الحيز المحدود فيكون فى النهاية صورة كلية.

وعنصر الحركة فى هذه العروض هو الطاقة الفعالة فى التكوين؛ وهو يتخذ أشكالا ثلاثة:

الشكل الأول: وهو الحركة الحقيقية الفعلية للشكل أو العروسة داخل الفراغ المحدود، وحركة الضوء من حيث القوة والاتجاه واللون.

الشكل الثانى: وهو الحركة البصرية لعين المتفرج لمتابعة عناصر التكوين.

الشكل الثالث: وهو الحركة الانتقالية من الشكل إلى الأرضية؛ أى بثبات العروسة أو الشكل، وخلفها يتحرك المنظر ببطء فتبدو العروسة متحركة. وللسيطرة على التكوين هناك وسائل متعددة عن طريق الانسجام والتضاد والتكوين والوحدة والحيز الفراغى واللون والضوء.

فإذا نظرنا إلى أبسط الوسائل لتنظيم العناصر المختلفة. وهو الانسجام الذى يتم بالتكرار عن طريق تجميع العناصر المتشابهة فى الشكل أو اللون إما لإبراز الشكل أو العروسة، فلابد من استخدام التضاد. فوجود العروسة فى وسط مختلف فى الشكل واللون يؤكد وجودها، فلا يمكن أن تكون العروسة مرتدية ملابس خضراء أو زرقاء أو حمراء أو صفراء وتتحرك فى وسط يحتوى على لون الملابس نفسه. لذلك لابد من الجمع بين الانسجام والتضاد من أجل إيجاد التنوع لتنشيط المجال البصرى، ولإحداث الإيقاع.

ولإيجاد تكوين موحد فلابد من تجميع كل العناصر المرئية. وأساس الوحدة فى التكوين هو النسب والاتزان والحركة. ويعد الفراغ بالنسبة لمحرك العروسة أو

الشكل محاولة لخلق كيان مرئى، مثل المصور أو النحات؛ فالمؤدى أو المحرك أو المخايل يتعامل مع هذا الفراغ، إما بتركه مفتوحاً من جميع الجهات، أو إغلاقه. وأحياناً يكون مسطحاً أو شبه مسطح، وذا عمق بسيط، وأحياناً يكون الحيز ذا عمق لا نهائى، مع خلق مركز اهتمام أو بؤرة رئيسية، وهى الشكل أو العروسة، وأحياناً تأخذ البؤرة مكان البؤرة الأخرى بالتبادل بواسطة الضوء. فهناك إذن علاقة أساسية بين التكوين والحيز الفراغى، من خلال اللون الذى يبرز العروسة أو الشكل، وعامل محايد بالنسبة للمنظر، وكذلك الضوء الذى يعد العامل الأساسى لإبراز العروسة وإدراكها بصرياً.

وعن عرائس القرة كوز يتحدث الدكتور إبراهيم حمادة يقول:

عرائس الأراجوز تصنع من القماش، مع الاستعانة بالجص والخشب والسلك والورق، وعناصر أخرى، كالقش أو القطن أو الجلد. وتلبس الشخوص ملابس الشخصيات المراد محاكاتها فى التمثيل. ومن المعتاد أن يكون تركيب الوجه تركيباً مضحكاً، إما بأنف متضخم، أو شفتين وارمتين، أو صلعة رنانة، أوقفا عريض، يتميز به أبله، يرمز إلى بطش الحاكم. وهذا الجندى يتلقى الصفعات من الأراجوز البطل، انتقاماً يرضى جمهرة المتفرجين.

وبدلا من أن تتحرك هذه الدمى خلف الستارة ـ كما هو الشأن مع عرائس خيال الظل، فإنها تعلو دريئة ـ ساتراً من قماش سميك ـ يحجب اللاعبين. وهذه الدمى تظهر بوضوح للعيان، ولاتحتاج إلى إضاءة خاصة أو إظلام خاص، بل يمكن اللعب بها فى أى وقت من النهار أو الليل، كما نشاهد فى الساحات الشعبية وليالى الموالد. ويتميز الأراجوز الشعبى بصوت أجش ينفرد به عن بقية الشخصيات المشتركة؛ ولاعبه يضع فى فمه زعاقة (مزمار صغير يثبت فى مقدمة سقف الحلق) لتنكير الصوت حتى يوهم المتفرجين بأنه صوت (خاص) بالأراجوز الصغير الحجم. ويبدو أن الشخصية الرئيسية فى لعبة الأراجوز أكسبت اسمها للعبة ذاتها، وأصبحت علماً تعرف به. وقد تميزت شخصية الأراجوز بخصائص الخفة واللباقة، وحسن التخلص فى المآزق، بالتحايل واستغلال الخبث والدهاء[٢].

إن شخصيات عرائس الأراجوز شخصيات نمطية. (شكل ١) والشخصية الرئيسية، وهى الأراجوز نجد مكوناتها دائماً فى المهرج الشعبى. ويصمم وجه العروسة فى وضع تعبيرى يدل على أعمق خصائص الشخصية التى تمثلها العروسة. ويعبر تركيب الوجه دائماً عن ملامح ساخرة مضحكة؛ فمثلا عند عمل وجه العروسة التى تمثل شخصية الجندى المملوك أو التركى وهو شخصية مكروهة بالنسبة للمتفرج فى ذلك الوقت، كان يراعى أن يكون قفاه عريضاً ليعكس غباءه وبطشه، ولتنهال على هذا القفا صفعات الأراجوز بعصاه. أما عن المكان الذى يحرك منه الأراجوز فصندوق خشبى مرتفع، مفتوح من الأمام وفى الخلف، وقد رسمت على ستارة رسوم مطابقة لمكان الأحداث. والإضاءة بشكل عام هى ضوء النهار. ويصاحب العرض موسيقى تصويرية، هى فى الغالب صوت الطبلة أو المزمار.

أما موضوعات عروض الأراجوز فهى اجتماعية؛ وتدور أحداثها بين شخصيات نمطية - كما سبق الذكر - هى القاضى والتاجر والزوجة واللص والشيخ والسائح.

وكانت الملابس الشعبية فى حقبة ازدهار فن الأراجوز مميزة لكل فئة؛ فمثلا التاجر الميسور الحال كان يرتدى لباس قطن أبيض (سروال قصير)، يشد حول الوسط بتكة (وهى رباط السروال) تنتهى بشرابة حريرية ملونة، ويرتدى فوق اللباس قميص قطن أو حرير ذى أكمام متسعة، وعليه صدار من الحرير ذى خطوط ملونة، وفوق هذه الملابس الداخلية قفطان حرير ملون ومخطط وله أكمام متسعة وطويلة ومفتوحة من الجانب. ويحزم القفطان بحزام من الحرير والقطن؛ وتلبس على القفطان الجبة، وهى طويلة ولها أكمام فضفاضة وليست لها أكمام فضفاضة وليست لها (ياقة). ويتكون غطاء الرأس من طاقية مصنوعة من التيل الأبيض، وعليها طربوش أحمر. وتلف حول الطربوش عمامة من الحرير ذات ألوان بيضاء أو خضراء أو زرقاء، وهى قطعة طويلة من القماش تلف حول الطربوش. أما ملابس الفلاحة فهى جلباب أزرق وطرحة سوداء تغطى بها رأسها ووجهها عند لقائها الرجال. أما ملابس الفلاحين فقد كانت تتكون من لباس

وقميص أزرق له أكمام متسعة، فوق عباءة سوداء فضفاضة، كما يضع فوق رأسه طاقية من اللباد الأبيض أو الأسود. وفى القرن ١٩ فى مصر صارت الملابس الشعبية متباينة فى أشكالها وألوانها، وانعكس هذا فى فن الأراجوز فكان الجلباب والقفطان والجبة والعباءة وعلى الرأس العمامة أو الطاقية. ويرتدى بعض الرجال الملابس الأوربية وعلى رؤوسهم الطربوش التركى الأحمر، وفى أيديهم العصا أو المظلة أو المسبحة. وكانت النساء يلبسن الحبره والحجاب الأبيض، أو يلبسن الملاءة اللف وحجابها الأسمر ذا القصبة المذهبة، التى ترتكز على الأنف.

إن عرائس الأراجوز مازالت متصلة بالجماهير من خلال اللاعبين الجائلين فى حوارى القرى والمدن وساحات الموالد وفى الأعياد الشعبية، بمصاحبة الحكواتى، وهو الراوى للقصص الشعبية. وكان يؤدى كل الشخصيات التى تتطلبها القصة؛ ولذلك تعذر عليه تغيير الملابس لكل شخصية، فاكتفى بملابسه الخاصة بحياته العادية، واقتصر على تغيير أغطية الرأس، وذلك فى أثناء عرضه للحرف المختلفة، أو لتباين الأعمار، أو لتقديم الأنماط المختلفة من الجنسيات. كما أنه غالباً مايستعين على تقديم محاكاته باستعمال «منديل» و«هراوة»، فتصحب دقات الهراوة اللعب التى يقلد فيها الوحوش والطيور.

كان الحكواتى يجلس على دكة خشبية كأنه ممثل فرد يحكى بلسانه وتعبيرات وجهه قصص أبطاله لرواد المقاهى الشعبية، والمتفرجون يتجمعون حوله وأمامه، يتجاوبون معه، وأحياناً كان يحدث بينه وبينهم الحوار مرتجل. وأيضاً انتشرت فى المقاهى الكوميديا المرتجلة، وكانت على شكل فصول مضحكة. وكان واضحاً جداً التأثر الشديد بشخصيات الأراجوز الشعبية النمطية، التى كانت تظهر بوضوح فى شخصية البطل الذى كان يمثل الشخصية المحورية؛ وهو عصب الفصل المضحك؛ وكان يرتدى «بدلة» قديمة ممزقة وزاهية الألوان ويضع طربوشاً طويلا، ويلبس فى قدمه زوجاً من «القباقيب»، وقد لون وجنتيه وأنفه باللون الأحمر، وأطلق شارباً ضخماً. وكان يتصف بالمكر الشديد والحيوية والمرونة العضوية.

وفى الوقت الذى لايستطيع فيه الحكواتى أن يقدم لنا أكثر من التقليد، ولايستطيع أن يقدم نقداً مكشوفاً للحياة الاجتماعية، نجد أن عروض الأراجوز وخيال الظل تطرح أمامنا عروضاً مكتملة، وتقدم نقداً أكثر مرارة من عروض الحكواتى والفصول المضحكة.

ومن سمات الفن أنه يعكس الواقع فى شكل محدد تدركه الحواس فى صور فنية نمطية. لذلك فإننا نرى أن فنون الفرجة الشعبية قد لعبت دوراً إيجابياً فى المزاج الشعبى.

وبدراسة التكوين فى النمط الثالث من أشكال الفرجة الشعبية، وهو «خيال الظل» نرى أن عروض خيال الظل نوع من الفرجة الشعبية، تؤديه الظلال التى يلقى بها على ستار شفافة ومرئية أمام المتفرجين. كما أن غرابة أشكال العرائس التى تصنع من رقائق مسطحة من الجلد. لتمثل قطاعاً جانبياً أو أمامياً للجسم، ومافيها من قبح مضحك، تضيف عنصراً كوميدياً إلى هذه العروض، وكان المخايل يقف خلف الشاشة البيضاء ويمسك بيديه أشكالا ترمى بظلالها على تلك الشاشة وتتحدث بصوت محركها. أما المنظر الذى كان يصور مكان الأحداث فيوضع ملاصقا للشاشة. أشكال (٢)، (٣)، (٤).

ويصف الدكتور إبراهيم حماده مسرح خيال الظل الثابت فيقول:

كان مسرح «خيال الظل» عبارة عن حاجز خشبى بعرض الصالة، يفصل المشاهدين المصفوفين عن اللاعبين، ويرتكز هذا الحاجز على الأرض، ويرتفع فوقها حتى قبيل السقف بقليل، وفى وسطه ـ على بعد متر ونصف تقريبا، وقد شدت عليها ستارة من القماش الأبيض الرقيق الشفاف. وفى أسفل الشاشة من داخل المسرح جهة اللاعبين ثبت قضيب مفرغ من الخشب ليحمل الدمى المشتركة فى اللعب. وعلى الأرض صندوق كبير يحوى مجموعة من شخوص العروض التمثيلية؛ وهى عبارة عن أشكال طول كل منها حوالى القدم، مصنوعة من جلد الحيوان على هيئة الشخصيات المشتركة فى موضوع التمثيلية، وأحياناً على شكل حيوانات كالحمير والكلاب والماعز، أو أشياء جمادية، كالسفن والبيوت

والأشجار. ولهذه الشخوص الجلدية مفاصل وثقوب نفذت بقدر، لغرض محقق، يدفع اللاعب فيها عصية لتحريكها، وتمثيل الشخصية المذكورة فى النص. كما أن بعضاً منها مثبت على قضيب حديدى رفيع، أو سلك صلب. وعند العرض تطفأ أنوار الصالة، وتغلق النوافذ والأبواب، ثم تثبت الشخوص فى القضيب ملتصقة بالشاشة، ثم يضاء فى داخل المسرح مصباح زيتى أو مجموعة من الشموع، تحبس أنوارها بواسطة حواجز أو برانيط تمكن الضوء من أن يتركز على الشاشة. وعندئذ تظهر ظلال الشخوص على الشاشة، وتنعكس من الجهة الأخرى، فيراها المتفرجون واضحة، فيبدأ اللاعبون تحريكها بعصيهم وهم يؤدون بأصواتهم الجهيرة حوار القصة التمثيلية. وتتبادل الشخوص الحوار والمواقف والحركات كما يتبادل الممثلون على خشبة المسرح حوارهم ومواقفهم، وفى بعض الأحيان تصحب اللعب أنغام موسيقية يوقعها المساعدون(٣).

أما مسرح خيال الظل البسيط المتنقل فيتحدث عنه أحمد تيمور فى كتابه «خيال الظل» وعن مكان المخايلين (اللاعبين)، وهو يشبه إلى حد كبير «كشكاً» خشبياً، فيقول: «كان أصحاب هذا المسرح يتخذون له بيتاً مربعاً يقام بروافد من الخشب، ويكسى بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث، ويسدل على الوجه الرابع المواجه للجمهور ستار أبيض يشد من جهاته الأربع شداً محكماً على الأخشاب وفيه يكون الشخوص.

فإذا أظلم الليل دخل اللاعبون هذا البيت، ويكونون خمسة فى العادة، منهم غلام يقلد النساء، وآخر حسن الصوت للغناء، فإذا أرادوا اللعب أشعلوا ناراً، قوامها القطن والزيت، تكون بين أيدى اللاعبين، أى بينهم وبين الشخوص، ويحرك الشخص عودين دقيقين من خشب الزان، يمسك اللاعب كل واحد بيد، ويحرك بهما الشخوص على مايريد. وتتخذ الشخوص - أى الدمى - من جلود البقر، فيصورون منها مايشاؤون، ثم يصبغونها على ماتقتضيه ألوان الوجوه وثمارها وأجسام الحيوان وجذوع الأشجار وأوراقها وثمارها وأحجار المبانى وغير ذلك، بحيث إذا عرضت «الصور» أمام ضوء النار المشتعل ظهرت زاهية بهية، لشفوف تلك الجلود(٤).

مما سبق يتضح لنا أن عنصر الواقعية كان محسوساً فى عروض خيال الظل، بالرغم من جمود تعبير الوجوه، والتسطيح فى شكل العرائس. غير أن التنويع فى ألوان الملابس كان يجعل العرائس قريبة من الواقع.

وكان ارتفاع العرائس مابين ٣٠ سم ومتر، وكانت تصنع من جلد البقر أو الجمل المشدود على هيكل معين. أما عيون الأشكال فكانت على هيئة شقوق مفتوحة. وهذه العرائس محاكاة للشخوص الإنسانية النمطية. وكان الجلد يدبغ ويرقق إلى أن يصير مسطحاً وشفافاً، ثم يصبغ بالألوان. هذا إلى جانب إبراز ألوان الأزياء والمناظر الخلفية. وكان ذلك كله يتم فى مهارة.

وأقدم الإشارات العربية التى وردت عن عروض خيال الظل المصرى ترجع إلى أواخر الحكم الفاطمى؛ وهى تشير إلى أن صلاح الدين حضر عرضاً لخيال الظل مع وزيره القاضى الفاضل، وذلك عام (١١٧١) ميلادى. وقد أكد الباحثون فى هذا المجال أن الآثار الباقية القليلة تؤكد المعرفة الكاملة لطبيعة تشكيل الجلد، وجعل بعضه كثيفاً فى مناطق الملابس وبعضه الآخر شفافا فى مناطق الوجه والأيدى. هذا إلى جانب استخدام الألوان فى تأكيد التفصيلات. وللأسف الشديد فإن الآثار القليلة الباقية لاتعطينا فكرة كاملة عن فن الرسم المرتبط به. ولذلك أعتقد أنه قد استخدم فى تشكيل الصورة العامة لعروض خيال الظل فى تلك الحقبة أسلوب التصوير الفاطمى الذى يتحدث عن المستشرق ريتشار ايتكهاوزن فى كتابه «فن التصوير عند العرب» فيقول:

«لقد عرفنا النمط الجديد للتصوير الواقعى بصفة أساسية من التصاوير الشخصية المرسومة على الفخار، أو المحفورة فى الخشب أو العاج فى مصر خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر.

«ونجد مثالا نموذجياً مرسوماً على قطعة صحن محفوظ الآن فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

«وتمثل هذه الصورة نزال مصارعة بين مصارعين ملتحيين ذوى سحنة خاصة، يرتديان سراويل ليس إلا. ويشهد عرض هذه المصارعة جمهور من الناس

المعممين بعمائم، جالسين أو واقفين حولهما. وقد يكون أحد هؤلاء الذين يقفون فى ناحية اليسار هو الحكم. ويظهر المتفرجون حماسهم برفع أذرعهم بايماءات حية. فمثل هذه اللوحة الحية لابد أن تكون مشهداً اعتيادياً فى ساحات المدن المصرية الصغيرة والكبيرة، لكنها فى ذلك العصر وحده (القرن الحادى عشر) أصبحت من الأهمية بمكان، بحيث استحقت أن تكون موضوعاً لتصويره. وأكثر من ذلك أنها رسمت على أداة تستعمل باستمرار»(٥).

ولم يعثر الباحثون حتى الآن على أى نص تمثيلى يرجع إلى العصر الفاطمى. ولذلك لانستطيع أن نؤكد انتشار عرائس خيال الظل فى تلك الحقبة، وإن كانت هناك اجتهادات تشير إلى ذلك، وإنما المؤكد هو وجود مخطوط قديم محفوظ بدار الكتب المصرية، به ثلاث تمثيليات، كتبها «شمس الدين محمد بن دانيال» (١٢٣٨ ـ ١٣١١) ميلادى، عثر عليه عن طريق الصدفة أحمد تيمور. وتعد هذه التمثيليات تصويراً للحياة فى تلك الحقبة، وفيها ينتقى المؤلف شخصياته من الأسواق والحفلات ومن أصحاب الحرف.

ويقول الدكتور إبراهيم حمادة، الذى قام بتحقيق هذه التمثيليات، عن الشخصيات: «إن تلك الشخصيات التمثيلية التى ذكرت تستلزم فناً دقيقاً لمحاكاتها، ومقدرة فائقة لصنعها ورسم ملامحها وتعبيراتها، حتى يمكن تحريكها ومخالطتها بأسلوبها وأبعادها التى رسمها الحوار. ويبدو أن فن صناعة العرائس الظلية وتشكيلها قد كان على درجة كبيرة من الإتقان؛ تشهد له هذه الشخوص التى كانت تشترك فى اللعب، من رجال ونساء وحيوانات. ونظرة واحدة على المواقف الدانيالية تعطينا فكرة عن مهارة اللاعبين، وكيف كانوا يحركون ظليا دباً ضخماً وقرداً خفيفاً يرقص، وأسداً مغلولاً، وفيلا يجثم ويحرك زلومته، بل نجد كلاباً وفئراناً وجدياناً تمرح وتلعب حركات مدربة مضحكة. ويزداد تقديرنا للاعبين عندما نتصور كيف كانوا ينفذون بهلوانيات المشعوذين ومشيهم على الحبال، وحركاتهم الهوائية، أو مناطحات للثيران والخراف، ومنافرات الديوك، وزفة العروسة ومايصاحبها من جوقة المغنين، وإطلاق البخور، أو طريقة «البحلقة» ووضع الأصابع فى الشدقين.. إلخ. إنها لاشك تدل على مهارة وحذق وقوة فى التدريب والتنفيذ»(٦).

مما سبق نستطيع أن نتبين إلى أى مدى كان الفنان الشعبى المصور متمكناً من فنه وقدرته على التعبير الكاريكاتورى، الذى يتلاءم مع طبيعة الموضوع الاجتماعى.

هذا إلى جانب قدرته على تصوير المناظر الخلفية، فقد استطاع بمهارة أن يصور الاحتفالات الشعبية، ويبرز الملامح الأساسية لكل شخصية يتناولها، مثل الجندى التركى، والمماليك، والجوارى، وأصحاب الحرف المبتذلة فى نظر المجتمع كالمتجرين فى العقاقير المقوية والعطور، إلى جانب القرادين. وهذه نماذج شعبية كانت منتشرة فى تلك الحقبة. وكان الفنان الشعبى المصور يؤكد المفارقات بالطول والقصر والبدانة والنحافة، مع المحافظة على النسب فى التكوين العام للصورة المرئية. وإذا اختل التناسب فيكون هذا عن عمد، ويكون هذا فى الشخوص التى يريد عرض مافيها من صفات تثير السخرية.

وقد كانت التمثيلية تسهل بمنظر يمثل قطاعاً من العمارة، ليعطى المكانية للعرض؛ كما كانوا يعرضون عقداً زخرفياً علقت به القناديل، واصطلحوا على تسميته «القوصرة».

وكما سبق أن ذكرنا كانت الشخوص منوعة بين أناس وطيور وحيوانات. وفى الخلفية كانت المناظر الطبيعية، كالأشجار، إلى جانب المبانى، كالقصور والمنازل والدكاكين.

وتعد التمثيليات الدانيالية تعبيراً صادقاً عن الواقع المصرى فى صور اجتماعية. وقد أقام ابن دانيال مسرحاً مجسداً عن طريق اللعب بالخيال. والمقصود بالمخايلة هو الصورة الظلية التى يعكسها الخيال المادى أمام الضوء الخلفى. وفى بابة «طيف الخيال» صورة واقعية للمجتمع المصرى فى القرن الثالث عشر الميلادى، فيها الموقف المضحك الساخر، والنكتة المباشرة والتورية. وفى هذه البابة نرى المقامة وقد قطعت شوطاً كبيراً فى سبيل التحول إلى عرض مسرحى لم تتخل عن عناصر الحكاية وإنما استخدمتها مقدمات لعرض حادثة رئيسية، وهى رواج الأمير وصال.

أما البابة التى تتجلى فيها الفرجة الشعبية حقاً فهى البابة الثانية «عجيب وغريب»؛ وهى «اسكتشات» خفيفة ومضحكة تعرض نماذج بشرية واقعية، تشهد لكاتبها بدقة الملاحظة، فهو ينتقى شخوصه من الأسواق والحفلات العامة، وقد عرض ابن دانيال سبعاً وعشرين شخصية تمارس كل منها حرفة معينة للتكسب. إنها شخصيات شعبية مختلفة تمارس فنونا عجيبة من المهارات فى سبيل الرزق.

وعن هذه البابة يتحدث الدكتور على الراعى فى كتابه «فنون الكوميديا» فيقول: «لا قصة هنا ولاحادثة، وإنما هو فن الفرجة خالصاً من الشوائب، ومعرض للشخصيات الطريفة المتنوعة المشارب واللهجات والمواطن والحرف، تتوجه صراحة إلى الجمهور وتحتك به بوسائل متعددة، إما من خلف الستار بلسان المخايلين، أو مباشرة، قدام الستار، وربما بين صفوف النظارة، وهذا الاحتكاك الأخير عليه شواهد فى النص، وإن كانت لاترقى إلى مقام الدليل»(٧).

مما سبق ربما يكون السبب فى ظهور المخايلين هو تأكيد العنصر البشرى الذى خلف هذا الفن، لاسيما أن بابه «عجيب وغريب» هى مشاهد متفرقة، لاتجمعها «حدوتة» واحدة. وهى تستعرض أنماط السوق المصرى بشكل واقعى. أما البابة الثالثة «المتيم والضائع اليتيم» فتصور جانباً منهاراً فى المجتمع، يتمثل فى فئة الشواذ. والبطولة فى هذه البابة تعتمد على «الفهلوة» وافتعال المواقف. وكذلك احتوت هذه البابة على صور للهوايات التى كانت شائعة فى المجتمع المصرى، وانقرضت على مر الأيام، كهواية مناقرة الديوك ومناطحة الكباش.

وقد دون ابن دانيال فى باباته الثلاث السابقة إلى جانب حوار الشخصيات صفاتها الجسمية، وماتتطلبه من ملابس ومظهر خارجى.

وفى كتاب «خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال» يذكر الدكتور إبراهيم حمادة وصفاً لزفة الأمير وصال فى بابة «وطيف الخيال» قدمه ابن دانيال، يوحى بطريقة العرض والأداء والأدوات المستعملة فى التنفيذ. يقول:

«فالأمير قدامه المغانى والشموع متصفة، ومن خلفه البوقات والطبول، وهو راكب على فرس من أجمل الخيول، ثم يترجل ويدخل بأدب وناموس ويبرز للجلا

المواشط بالعروس، وتجلا عليه بالخلعة والشربوش، وتتخرط مستورة الوجه بمنديل مذهب منقوش، فإذا كشف عن وجهها الخمار، نهقت نهيق الحمار... إلخ»(٨).

وبعد فتح السلطان سليم مصر فى عام (١٥١٧م) وحدوث الغزو التركى العثمانى لمصر، اصطحب الأتراك معهم أمهر المخايلين المصريين إلى استانبول.

وفى كتاب «ألف عام وعام على المسرح العربى»، تذكر المؤلفة تمارا ألكساندروفنا وصفاً دقيقاً لعرائس خيال الظل التركى، وإن كانت التقاليد والشخصيات تشترك فى أشياء كثيرة مع عرائس خيال الظل المصرى، فتقول:

وكانت الشخصيات الرئيسية تبدو من حيث الشكل الخارجى كما يلى: «كركوز» ذو لحية عريضة سوداء على رأسه طرطور فاقع اللون، ويلبس قفطاناً أحمر على زنار عريض، وتحته سروال فضفاض أزرق وجواب صفراء وينتعل حذاء أحمر ذا كعبين أسودين. أما «هاجيفاد» فكان يلبس طربوشاً أرجوانياً وقفطاناً أخضر ذا «قبة» حمراء وسروالا أزرق وحذاء أحمر ذا شرائط زرقاء. وخلافاً «لكركوز» كان له لحية قصيرة مدببة. كما كان بين الشخصيات أيضاً: «الحشاش»، وهو أحدب يمسك الشيشة بيده ويلبس المعطف؛ و«الغندور» وهو شاب أسمر له شاربان وسالفان، وملابسه على حسب آخر قواعد الموضة، وينتعل حذاء أوربياً، ويحمل بيده عصا؛ و«الفقير»، وهو رجل مقعد، يلبس معطفاً رمادياً مليئاً بالرقع، ويستند إلى عصا غليظة، كما كان هناك عدد من النساء المتدثرات بالملاءات وفى أيديهن مظلة أو زهرة أو عباءة أو طرحة... إلخ. وكانت كل الوجوه مرسومة من الجانب (بروفيل). وقد كان الجمهور يتعرف عليها بمجرد ظهورها على الشاشة بدون صعوبة.

ويحتل اللون - كما رأينا - مكاناً مهماً فى وصف الأشكال. وقد يتبادر إلى الذهن سؤال: ولماذا هذه الألوان طالما أن المتفرجين (كذا) لايرون إلا الخيال فقط؟ ويزول العجب إذا ماعرفنا أن الشاشة كانت مصنوعة من القماش الناعم، أو من الورق المشبع بالزيت، مما كان يعطيها شفافية معينة، فكان اللون يعطى

الأشكال حجماً وصبغة خاصة لكل شخصية. وبينما كان الديكور ثابتاً لايتغير ولايتحرك، كانت الأدوات (القوارب والعصى والأسماك) تتحرك وتحريكها يدخل ضمن واجبات محرك الدمى أيضاً .

وإذا ماتعددت الشخصيات والأدوات كان محرك الدمى يلبس طوقاً خاصاً متصلا بقصبات الدمى أو كان يلجأ لاستخدام بعض المساعدين(٩).

لقد ازدهر خيال الظل التركى (شكل ٥) خلال القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر، وكان هجاء هذا المسرح اللاذع تمهيداً لقيام الثورة التركية مع بداية القرن العشرين. إن عكس الواقع عكساً فنياً هو أهم خصائص الفن؛ ومن أجل العكس الصادق يصبح من الضرورى استخدام الوسائل التى تضم الحياة فى أشكال مماثلة، تكشف عن جمال العالم أو قبحه. وهذه الوسائل لعكس الواقع هى الصور الفنية. ولفن الفرجة قوانينه الداخلية التى ترتبط بقوانين الوجود الاجتماعى، كما أن تطور فن الفرجة مرتبط بتطور البناء الاجتماعى، وبطابع الصراع الاجتماعى ومحتواه. ومن ثم فإن الوعى الجمالى يتمثل فى أشكال متحركة، حيث يتغير شئ ما دائماً، فنرى شكلا يتبلور وآخر يذوب ويندمج فى أشكال أخرى؛ فالوعى الجمالى مرن وديناميكى فى انتقاله واندماجه.

ونتيجة لذلك كله تجد أن أشكال الفرجة الشعبية قد فتحت طريقاً فى تراثنا المسرحى، وشكلت ملامح فن الفرجة فى مسرحنا المصرى، وتركت أثراً باقياً على الكوميديا المصرية. كذلك فإن الصورة المرئية فى الفرجة الشعبية تحتوى على بذور ستتطور حتماً فى المستقبل. وهذه البذور هى العناصر القومية الأصيلة التى لابد أن تتضح وتكتسب الثراء من خلال تفاعلها مع المعطيات الفنية الوافدة من الشعوب الحضارية الأخرى.

الهوامش:

١- د. عبد الحميد يونس، خيال الظل ص ١٠، المكتبة الثقافية ١٢٨ - أغسطس ١٩٦٥، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

٢- ابراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ص ٧٣، ٧٤.

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، أكتوبر، ١٩٦٣.

٣- المرجع نفسه، ص: ١٤، ص: ١٥، ص ١٦.

٤- أحمد تيمور، خيال الظل (ص: ١٩)، الطبعة الأولى - القاهرة - ١٩٥٧.

٥- ريتشارد ايتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب، (ص ٥٦)، ترجمة عيسى سلمان - سليم طه التكريتي، وزارة الاعلام - مديرية الثقافة العامة - بغداد.

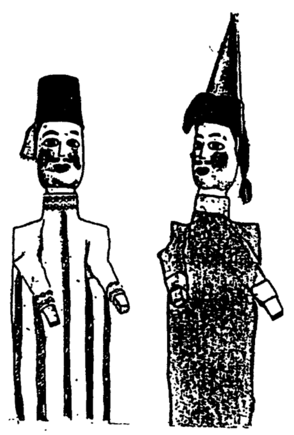
٦- إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ص: ١٣٧.

٧- على الراعي، فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، ص ٣٨، كتاب الهلال، ٤٨ - سبتمبر ١٩٧١.

٨- إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ص: ١٣٦.

٩- تمارا ألكسندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي.، (ص٨٦)، (ص ٨٧)، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي - بيروت، ١٩٨١.

الصّورة المرئية في أشكال الفرجة الشعبيّة



(ش ١)

عرائس الأراجوز .

وعرائس الأراجوز تصنع على شكل مماثل للشكل الأسطوانى للجسم ، وهى عرائس مرتبطة بفن النحت لأنها تقوم بالظهور المباشر أمام المتفرجين ، وتصمم لها ملابس مطابقة لما ترتديه الشخصيات الحية ، التى تحاكيها ، وتمتاز بالألوان الزاهية .

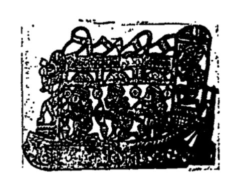


(ش ٢)

صورة رسم من الجلد مما كان يستعمل فى خيال الظل بمصر فى العصر المملوكى . وهذا الرسم محفوظ فى القسم الإسلامى من متحف الدولة ببرلين .

وأكبر الظن أنه يمثل فارساً ممن يصيدون البازى . وقد كانت مثل هذه الأشكال تصنع من الجلد السميك ، ويمكن تحريك أجزائها المختلفة ، وتغطى هذه الأجزاء بالألوان المختلفة .

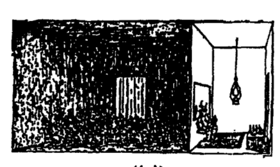
من تعليقات الدكتور زكى محمد حسن فى كتاب التصوير عند العرب لأحمد تيمور باشا ، (ص ٢٠٢ - ٢٤٣) .



(ش ٣)

صورة من الجلد كانت تستعمل فى خيال الظل فى مصر فى العصر المملوكى . وهذا الرسم محفوظ فى القسم الإسلامى من متحف الدولة فى برلين (رقم السجل ١٦٤١) . وأكبر الظن أنه يمثل سفينة عليها بحارة ومحاربون .

(الصورة من كونل ، من تعليقات الدكتور زكى محمد حسن فى كتاب التصوير عند العرب لأحمد تيمور باشا ص : ١٤٢)



(ش ٤)

صورة لمسرح خيال الظل .



.(ش ٥) عرائس خيال الظل التركى

مشكلة تعدد المناظر وتشكيل الفراغ المسرحى
فى مسرحية « لعبة السلطان »

تأليف : فوزى فهمى

اخراج : نبيل الألفى

الرؤية التشكيلية : صبرى عبد العزيز

فى تعاملنا مع الفراغ المسرحى يمكننا متغيران رئيسيان هما:

١ ـ القيم التى تم استخلاصها من النص الدرامى بوصفه محورا للعرض المسرحى فيما يطرحه على المتفرجين.

٢ ـ الأسلوب الذى تحدد لإخراج المسرحية.

إن المسرحية «لعبة السلطان» تبحث فى جدلية العلاقة بين الحاكم والمحكوم من أجل تحقيق العدل، وهى استلهام للتاريخ العربى والشخصيات التراثية من خلال روية نقدية، تمزج بين التاريخ وقضايا العصر وثقافته وواقعه، بهدف إبداع عمل مسرحى له أصالته وله خصوصيته.

وعن شخصية «هارون الرشيد فى النص المسرحى (لعبة السلطان) يقول المؤلف فوزى فهمى فى برنامج العرض:

يرتبط هذا الحاكم بشخصية أخرى هى شخصية «جعفر» فاكتملت بذلك دراميتها؛ إذ تحقق لها ما يسمى «بالعلاقة الثنائية» وجعفر هذا هو من ينتزعه عن الدائرة التى تعزله. وهو مشدود إليه بعلاقة إنسانية، لكن هذه العلاقة تصبح يومًا ما خطرًا يتهدده، فلا يملك إلا أن يجاوزها؛ فيقتل جعفرًا لكى يظل فى عزلته وليقف وحيدًا يرث سلطان الدولة، وكأن عزلته أمر مقدور عليه. ترى أكان يستطيع ألا يقوم بهذا التجاوز؟ ومن هاتين الشخصيتين وعلاقاتهما «بالعباسية» و «الأشرس» تخلقت شبكةعلاقات هذه المسرحية.

وفى المعالجات السابقة كانت أضلاع مثلث العلاقة هى:

الرشيد - العباسية - جعفر، وفى هذه المعالجة دخل الأشرس، رجل الاعتزال، ليجعل المثلث مربعًا يلهث فى دورانه ليشكل فى النهاية دائرة هى حلبة الصراع.

وعن الصياغة البنائية لهذه المسرحية يقول: «بعد عودتى من بعثتى ودراستى للأشكال المسرحية الشعبية فى الهند والصين واليابان، أدركت معنى الاحتجاج على القالب المسرحى الأوربى، ورحت أحاول أن أهتدى إلى صياغة ما، وجاء هذا الشكل الذى يعتمد على الحكواتى - صاحب صندوق الدنيا - والبلياتشو وزوجته؛ هذا الشكل الذى يكسر المسافة النفسية والجمالية، ويحقق جوهر الظاهرة المسرحية، وهو أنها «لعبة» أساسها الممثل الذى يؤدى شخصية هى ليست له».

إنها لعبة الصراع بين الوجه والقناع، من خلال طرح قضية غياب العقل المحقق للعدل. فالعقل إذن - بما هو قيمة - هو المحور الرئيسى؛ ومن ثم جاءت الرؤية الإخراجية لتؤكد هذه القيمة. وكان لا بد من التباين بين عالم اليوم الهارب منه صاحب صندوق الدنياوزوجته وتابعه البلياتشو، وعالم الأمس التاريخى؛ عالم عصر هارون الرشيد الذى يتسم بالثراء؛ فكان لابد من إبراز هذا التباين. ومن هنا حاول مصمم الديكور أن يلتزم. - من خلال لغة التشكيل - بالشكل الخارجى بالنسبة للدلائل البصرية فى منظر الشارع المصرى الممثل لعالم اليوم أما بالنسبة لعالم الأمس التاريخى، عالم الدولة العباسية، فقد حاول المصمم أن يلخص الدلائل البصرية له، دون التقيد بالتفصيلات التاريخية ، وذلك من خلال التجريد، واستخدام أقل ما يمكن من الخطوط والأشكال والألون فى تكوين أنساق إيقاعية وتوافقيه. كذلك بأن الفن الإسلامى يحمل فى داخله قيما تجريدية تعتمد على المعادلات الهندسية والقوانين الرياضية التى تعكس التماثل والاتزان والتكرارا والتقابل فى صور لا نهائية، كما تعكس نظام الكون الذى يتميز بالإيقاع والتباين والتوفق بين عناصره. والفنون البصرية تكشف عن هذه القوانين بلغتها التشكيلية.

إن العرض المسرحى «لعبة السلطان» رؤية فكرية تعكس الواقع فى صياغة درامية. ومن ثم جاءت تصميمات المناظر والملابس لتجسيد هذه الرؤية الفكرية.

إنها تمسرح الماضى فى قلب الحاضر لكى تناقش قضية الحكم وفساده عندما يغيب العقل، كما تهدف إلى تصوير أعماق النفس البشرية وإلى تجسيد مكتونات العقل الباطن ومن هنا استخدم المصمم فى تشكيل الفراغ المسرحى أسلوبا تعبيريا وتجريديا فى الوقت نفسه. وقد أمكن تكثيف عرض المسرحية فى خمسة مناظر متتالية، تكرر وفق تسلسل المشاهد، هى: الشارع المصرى - جناح العباسية - قصر الرشيد - السجن - المقهى البغدادى. وقد قسم عرض المسرحية إلى جزأين بينهما إستراحة. وقد توالت المشاهد بالتتابع التالى من خلال خفوت الإضاءة تدريجيا وتحولها إلى إضاءة زرقاء يتم تغيير المناظر فيها، ثم تعلو الإضاءة تدريجيا وفقا للمشهد المطلوب.

تتابع المشاهد فى الجزء الأول:

م١ الشارع المصرى.

م٢ جناح العباسية.

م٣ قصر الرشيد.

م٤ السجن.

م٥ قصر الرشيد (الكابوس).

م٦ الشارع المصرى.

تتابع المشاهد فى الجزء الثانى:

م١ الشارع المصرى.

م٢ مخدع العباسية (يستخدم القرص وحده، دون إضافة العربات).

م٣ كرسى العرش (يستخدم القرص وحده، دون إضافة العربات).

م٤ المقهى البغدادى.

م٥ قصر الرشيد.

م٦ جناح العباسية.

م٧ السجن.

م٨ قصر الرشيد.

م٩ جناح العباسية

م ١٠ قصر الرشيد

م ١١ الشارع المصرى.

النهاية:

وتشكيل الفراغ المسرحى فى هذا العرض متعدد المناظر، الذى يتميز بالتعاقب السريع للمشاهد، والذى يستهدف خلق الصور المرئية المتغيرة للقيم التى تم أستخلاصها من النص الدرامى من خلال تجسيد العرض المسرحى. كان لابد من طرح مجموعة من الأسئلة من أجل الوصول إلى خطة تشكيلية محكمة للفراغ المسرحى، خاضعة لمعطيات النص الدرامى، وللرؤية الإخراجية. وهذه الأسئلة هى:

١ - كيف يمكن حل مشكلة تعدد المناظر المتعاقبة، فى حدود خشبة المسرح وإمكاناتها الآلية؟

٢ - كيف يمكن معالجة موضوع صندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجوالة تشكيليا؟ وما العصر اللذان يدلان عليه؟

٣ - كيف يمكن الحصول على التنوع الضرورى فى مناطق التمثيل مع الاحتفاظ بحالة التشخيص القائمة فى المسرحية؟ ثم أى القيم الدرامية يلزم تأكيده؟

٤ - ما الألوان التى يمكن استخدامها فى الملابس بما هى شكل متحرك دون حدوث أى أثر مضاد؟

٥ - ما مدى ما يتوقع أن تحدثه الإضاءة فى تغير الأمكنة أو المناظر.

وللإجابة عن هذه الأسئلة كان لابد من البحث فى ماهية الفراغ المسرحى بما

هو وسـيط بين عـالم الكاتب الخـيـالى والعـالم الاجـتـمـاعى، وبين المتـفـرجـين والممثلين، وبين النص والعرض، فهذا الفراغ يتم فيه تجسيد العرض الذى يوثر تأثيراً قويًا على النص.

وقد قـدم هذا العرض الذى نحن بصـدده على خشـبـة المسـرح القـومى؟ وهى ذات طابع مـعـمـارى نمطى إيطالى، وهى مـحـدودة من حيث التجـهـيزات الآليـة. لذلك جـاءت الرؤية الإخـراجـيـة مسـتلهـمـة طريقـة تغـيـر المناظر من فكرة تتـابع الصور داخل «صندوق الدنيا»، وهو أحد أشكال الفرجة الشعبية فى مصر، وفيه يركز المتفرج نظره على فتحـة الصندوق المغطاة بعدسـة زجاجيـة مكبرة، ويدير المؤدى أو الحكواتى ذراعا خاصـة تحرك لوحات ورسومات مختلفة لصور الأبطال التى تتـابع داخل الصندوق، ثم يصـحـب ذلك حكاية مـؤثرة أو مـوعظة يـرويهـا الحكواتى.

ولتحقيق هذا التتابع والتعاقب السريع للمناظر المتعددة فى العرض المسرحى، «لعبـة السلطان» ثم إضـافة قرص دوار (بقطر ٣,٥ م) ، يتحـرك حول مركزه على محور رأسى فوق خشـبـة المسـرح فى المنتصف، مع الاسـتـخـدام الأفـقى للعـربات المحـملة بالمناظر، التى تكمل تكوين المنظر المطلوب، بدلا من عـمليـة الفك والتـركـيب للمناظر، التى تسـتـهلك وقـتـا كـبـيـرا، ولا تناسب هذا النص، وهذه العربـات تتحرك أفقيا على أطر (قطر الواحد منها ١٢ سم) على جانبى القرص الدوار، القـائم فى منتـصف خشـبـة المسـرح، الذى يكون دائمـا معـدا للدوران مع حركة العربات عند الإشـارة من الإدارة المسرحيـة بتغـيـر المشـهد. وهذا القـرص الدوار مـقـسم إلـى جـزأين، يـرى الجـمـهـور جـزءًا واحـداً قـد ركب عليـه المنظر المطلوب.

وعند الانتـهاء من عرض هذه المنظر يدار القرص ليحل محله الجزء الثانى المجهز بالمنظر الثانى، وهكذا بالتوالى تتعاقب المشاهد..

أمـا بالنسبـة للعـربات فقـد اسـتـخـدم فى كل منظر عـربتان لإكمـال التكوين المطلوب طبـقـا لخطوط المحـاور المتـغـيـرة لكل منظر. وهكذا على التـوالى بدار القرص وتنزلق العربتان من اليميه واليسار بالمناظر المختلفة للمسرحية.

إن القرص الدوار هنا هو الدائرة من حيث هى شكل هندسى، يحمل دلالات متعددة، فيكون رمزًا للأرض والولادة والوحدة والكمال والموت. إنه شكل له خواص اللا بداية واللا نهاية. فهو خط يشكل فى دورانه الدائرة. ويمثل الالتفاف المستمر.

أما بالنسبة لحجم خشبة المسرح (القفص المسرحى) والإمكانات الآلية والميكانيكية فهى بكل أسف غير مواتية. إذ أنه من المفروض أن يكون أبعاد «الكواليس» فى الجانبين الأيمن والأيسر مساوية لنصف إطار فتحة المسرح، وهذا غير متحقق، وقد كان هذا عائقا كبيرا دون تحريك العربات أفقيا على خشبة المسرح. وقد أمكن التغلب على ذلك باستخدام عمق خشبة المسرح.

أما الإمكانات الميكانيكية فلا وجود لها، ومازال المسرح القومى يعتمد على القوة البدنية للحرفين، وهم أيضًا غير متوافرين، ومن ثم فإن خشبة المسرح القومى تعد أداة هزيلة لغاية فى يد مصمم المناظر. وقد حاول المصمم ـ قدر استطاعته ـ أن يجعل التصميمات عملية وموظفة فى إطار هذه الظروف، بحيث تحمل الاستخدام والتحريك اليدوى. لذلك فقد تم التنفيذ بخامات تقليدية (خشب ـ ألومنيوم – حديد للتثبيت)، وذلك لتيسير عملية التغير وضمان سرعتها، بحيث تستجيب لطبيعة هذا العرض المسرحى الصعب. ولقد سمى المصمم إلى تحقيق العلاقة الحية الدائمة بين منصة العرض المسرحى والجمهور، وذلك من خلال التبسيط فى المناظر، وتمديد مساحة مقدمة خشبة المسرح خارج الإطار التقليدى (البروسنيوم)، وذلك من خلال مثمنين يتقدمان إلى الجمهور، بينهما سلم ثابت على امتداد رقعة الشطرنج المرسومة فى مقدمة خشبة المسرح، للربط بين خشبة المسرح والقاعة.

أما بالنسبة لصندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجوالة تشكيليا فقد كان على المصمم أن يستلهم التراث الشعبى فى تصميمها، وكان عليه أن يستخدم التراث الشعبى استخداما عصريا، فهو لم ينقل وإنما حاول التطوير، وذلك بالمزج بين الوحدات التى استخدمها بحيث جعلها تبدو فى مظهر أسطورى شعبى، لتعبر عن الأعماق الفكرية المتوارثة، مع الحفاظ على القيم الجمالية للفن الشعبى.

وقد صمم صندوق الدنيا بحيث تبدو فيه خمس فتحات مغطاة بالبلاسيتك الشفاف ، تمثل العدسات الزجاجية الكبيرة، وعلى جانبى الصندوق دميتان تمثلان هارون الرشيد وأخته العباسة، كأنهما يرويان الحكاية. وقد حاول المصمم أن يضع على هذا الصندوق (٩٠×٦٠×٣٠ سم) مجموعة من العناصر الزخرفية الإسلامية والشعبية تعكس قيم الفرجة والحكايات المسلية داخل هذا الصندوق، وذلك باستخدام مجموعة من الخامات والألوان البراقة اللامعة الساحرة. إنه يرتبط بالخيال أكثر من ارتباطه بالواقع. لذلك استلهم المصمم الفن الشعبى والتراث الإسلامى العناصر التى شكل منها صندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجوالة، واستخدم لذلك خامات متعددة، منها أوراق مفضضة ومذهبة وملونة وجلود صناعية ملونة.. إلخ.. واللجوء فى عمليات التشكيل إلى مثل هذه الخامات إلى إيجاد صياغة شعبية تشكيلية تحقق الإحساس بالملمس والسطح البارز أو الغائر، كما تعيين على إبراز القيم اللونية.

وقد أفاد المصمم من أشكال الأحجبة ذات التكوين الهندسى، التى تستخدم بوصفها زخارف للحصير، كما أفاد من تلك الزخارف المجردة التى ترسم عادة على مقدمات المراكب الشراعية، والتى تلون أجزاؤها بالألوان الزاهية ومن تلك الزخارف التى تراها على جوانب العربات الشعبية (الكارو)، حيث يتضح فيها الأثر الهندسى البحت. متمثلا فى أشكال المثلث والمعين. أو حواجب العين التى تحور على هيئة خطوط منكسرة أو منحنية.

إن الرموز والأشكال التى يستخدمها الفنان الشعبى فى تعبيراته ورسومه تنبهنا إلى بعض التقاليد التى تحكمت فى أساليب الفن الشعبى فيما مضى، فالفنان الشعبى يعبر عن نفسه عن طريق أشكاله المبسطة ووحداته الزخرفية البسيطة التى يرتبها ويكررها كأنها لغة.

• والعناصر الزخرفية التى استخدمها المصمم فى صندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجوالة تعتمد على مناظر نباتية وهندسية وخطية. وقد حاول المزج بينم هذه العناصر لأن أهم ما تتميز به هذه العناصر ميلها إلى التجريد هذا إلى جانب أن العناصر النباتية والهندسية ليس لها بداية ولا نهاية، فهى قابلة

للاستمرار والامتداد بين الأشكال النباتية والأشكال الهندسية. ومن هنا تكونت أشكال مبتكرة، مثل المضلعات النجمية، وأشكال الأرابسك. وإلى جانب هذا تسود الزخرفة الإسلامية ظاهرة أخرى امتازت بها، ألا وهى كراهية الفراغ، والحرص على امتلاء المسطحات. وهذا ما حاول المصمم تحقيقه فى أسطح صندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجوالة وكرسى العرش لهارون الرشيد.

وقد كان للخط العربى مكان الصدارة فى الفنون الإسلامية وكان الأسلوب الغالب فى القرن الأول الهجرى (٧ م) معروفا بالخط الكوفى، نسبة إلى مدينة الكوفة بالعراق ومعظم حروفه مستقيمة تلتقى بزوايا حادة. وقد كان الخط الكوفى من أهم العناصر الزخرفية فى العمارة، ثم تطور فظهرت فيه أساليب مختلفة كان الخط المزهر أكثرها انتشارا، وظهر هذا التطور الزخرفى فى وقت واحد تقريبا فى اثار جميع البلاد الإسلامية، وكان له مكانة عالية، على الأخص فى القاهرة. واستمر هذا الخط فى تطوره فتنوعت أساليبه وأشكاله.

والتجريد فى الفن الإسلامى كان نتيجة حتمية للفلسفة الإسلامية فالشكل الهندسى الإسلامى بناء عقلانى يصدر عن رؤية للطبيعةالتى تتكون من تشكيلات هندسية، فالأشكال عند الفنان السلم لم تكن تجسيدا لمحاولة تستهدف الإمساك بالأشياء كما هى، بل من خلال هياكل رياضية تتداخل فى التركيب، كالدوائر وأنصاف الدوائر وغيرها. وقد كان هذا نتيجة طبيعية لاهتمام العرب بالعلوم الرياضية. من هذا المنطلق حاول المصمم استلهام الروح العامة للتصميم، الذى يجسد الأفكار المطروحة وهذا يظهر بوضوح فى مناظر قصر الرشيد، وجناح العباسة، والمقهى البغدادى والسجن، وفى تصميم الملابس فى الحقبة العباسية بعامة.

وقد جاءت المناظر فارغة فى انتظار الحضور الحى للممثل بملابسه، مع جانب الفراغ الذى سيتحرك فى إطاره الممثلون خلال عناصر يستدعى الحدث وجودها (صندوق الدنيا - صندورق الفرقة الجوالة - كرسى العرش - مخدع العباسة...الخ).

ولأن تصميم مناظر هذا العرض كان يتطلب إبداعا دقيقا لمكان يكشف عن الشخصيات ويساعد على توضيح الحدث وتأكيده، فقد عمد المصمم إلى اختيار خطوط العمارة الإسلامية للعقود والقباب والأعمدة؛ وهو اختيار دقيق لتفصيلات بالغة الدلالة، من أجل تحريك مخيلة المتفرجين، وتقديم دوافع الحركة للممثلين، وخلق مناطق التمثيل، وإيجاد البيئة الحسية التى تساعد على الاحتفاظ بحالة التشخيص وعلى انتظام تدفق الحوار فى المسرحية.

المنظر الأول:

والمنظر الأول (وهو تصميم الشارع المصرى) جاء مكونا من جزء من إحدى حوارى القاهرة القديمة، يشتمل على واجهة قهوة شعبية محملة على عربة، و «سيبيل» موضوع على القرص الدوار.

ومن بعيد تظهره بانوراما للقاهرة بمآذنها، كما تظهر من بعيد القلعة، وهذا المنظر محمل على العربة الثانية.

وهذا المنظر هو معادل مرئى للفكرة الرئيسية للنص المسرحى وفقا للتشكيل المستخدم فى الكتابة، وقد جاء هذا المنظر موازيا للمحاور الرئيسية. ولفتحه «البروسنيوم» لإعطاء إيحاء بالواقع. أما من ناحية اللون فقد استخدم الجسم الألوان الدافئة الزاهية، التى تجعل المتفرجين يشعرون بالبهجة مع حكايات صاحب صندوق الدنيا وزوجته.

المنظر الثانى:

تخفت الإضاءة ، ويختفى صاحب الصندوق «والبلياتشو» وتصبح الإضاءة زرقاء، ويتم دوران القرص، وتخرج العربات الحاملة للمناظر من اليمين واليسار وتدخل عربات منظر، جناح العباسة» لتكمل منظر المنتصف (القرص الدوار).

وهذا المنظر اعتمد على العقد نصف الدائرى فى التصميم، فى تكرار غير متزن، عن طريق اختلاف أنصاف الأقطار والارتفاعات، ومع استخدام بعض الوسائد والستائر وشمعدان يستخدم فى مشهد المخدع وذلك لإضفاء طابع الدفء على المكان، وتأكيد القيم العاطفية. وكذلك كانت الخطوط العمودية تؤكد الممثل الذى يقف أمامها بملابسه الخاصة.

ولهذا فإن منظر جناح العباسة، بما يتخلله من العواميد والعقود، يهىء نقاطًا لتأكيد الممثل الذى يقف داخل خطوط هذا العقد، هذا إلى جانب أن محور هذا المنظر منحرف جهة اليسار وبزاوية ٤٠°، على نحو يساعد على كسر الجمود، ويوحى بالقلق ويتيح للحركة خطوطا حيوية.

أما بالنسبة للألوان فى جناح العباسية فقد سيطر عليها الاخضرار المائل إلى الزرقة ليعكس برودة الحياة التى تحياها العباسة داخل سجن قوانين أخيها الرشيد.

المنظر الثالث: قاعة العرش فى قصر الرشيد:

تعود الإضاءة تدريجياً، فنرى صاحب الصندوق وقد ارتدى ثياب هارون الرشيد ليلعب دوره، الرشيد يجلس وخلفه السياف مسرور، والجوارى يرقصن، والبلياتشو يلعب دور ابن أبى مريم مضحك الرشيد. ثم يدخل حارس ويميل على أن الرشيد فيقف الرشيد منتصبا، ويصفق فيهرع الجميع إلى الخروج، ثم يدخل الحارس ومعه الأشرس . ويأمر الرشيد بالأشرس أن يلقى القبض عليه وأن يسجن، كما يعلن تحريم الجدل وفلسفة الكلام وثرثرة الاعتزال.

من هنا لم يهتم المصمم بالمنظر المسرحى بما هو زخرفة داخلية، بل من أجل تأكيد المكان الذى يكشف عن الشخصيات، ويساعد على توضيح الجدل وتأكيده وذلك باختيار دقيق لعناصر التصميم من شأنه أن يحرك مخيلة المشاهدين، وأن يخلق مناطق للتمثيل، ويقدم مواقع الحركة للممثلين.

وقد استخدم هنا العقد نصف الدائرى، واعتمد فى التكوين على التماثل والاتزان على نحو يؤكد البؤرة فى الوسط، متمثلة فى كرسى العرش وقبة العرش الذهبية . والمحور بالنسبة لهذا المنظر ينحرف جهة اليمين بزاوية ٣٠° على نحو يوحى بالقلق نتيجة للحوار العقلى المستمر.

وقد جاء تصميم كرسى العرش ترديدا للوحدات الزخرفية المتحدة فى صندوق الدنيا وصندوق الفرقة الجوالة، وذلك للربط بين الماضى والحاضر.

وقد وضع كرسى العرش على مستوى (+١٥) ليشكل كتلة ضخمة تضيف وزنا إلى الممثل الذى يقف بجانبه، وهذا أيضا يهدف تأكيد شخصية هارون الرشيد بالنسبة لبقية الشخصيات. ولتأكيد أهمية منطقه العرش نفسها وضعت قبة ذهبية فوق كرسى العرش لتعلن عن شموخ سلطان الرشيد وقوته.

وقد استخدم المصمم أسلوبا تجريديا لا يهتم فيه بالتطابق بين الشكل الظاهرى ومعطيات التاريخ، وذلك من أجل طرح معان كلية. والنفاذ إلى ما وراء الشكل الخارجى. والمسرح فن يميل إلى التجريد والرمز والإيحاء، فمن الممكن أن يشير كرسى - مثلا - إلى العرش، كما حدث فى مسرحية «لعبة السلطان».

وقد اعتمد تصميم هذا المنظر على اللون الذهبى الذى يعكس أبهة الملك والثراء، وتأثر الدولة العباسية بالفنون البيزنطية التى كانت تتميز باللون الذهبى. وكذلك كانت الألوان القاتمة الدافئة فى كرسى العرش (الأحمر القاتم) توحى بالجدية والأهمية ومن المعروف أن الألوان لها دور أساسى فى تحديد الروح السائدة فى المنظر.

والمنظر المسرحى إذا جاء محققا الهدف من ناحية الأسلوب والروح للابد أن يخضع كذلك لمتطلبات فنية أخرى أساسها التوازن والتنوع. لذلك يجب أن يكون المنظر متزنا حتى عند خلوه من الممثلين (عرش الرشيد). فإذا رغب المخرج فى خلق حالة من القلق لدى المتفرجين فهنا يصبح من الضرورى التخلى عن توازن المنظر، وهذا ما تحقق فى منظر «جناح العباسة» فى هذه المسرحية.

ويمكن تحقيق التنوع عن طريق المظاهر المعمارية المختلفة للمنظر، وهذا ما تحقق من خلال الأقواس المتتالية المتفاوتة فى الارتفاع فى منظرى قصر الرشيد وجناح العباسة، وأيضا عن طريق الزخارف فى كرسى العرش.

المنظر الرابع : السجن

تعلو الإضاءة تدريجا فى مشهد يضم الأشرس وجعفر. وقد اتجه تصميم هذا المنظر نحو التجريد والتلخيص من خلال علاقات لونية أساسها التقابل بين الأبيض والأسود.

إن اللون الأسود يشكل الفراغ المسرحى،. ويحيط بالعرض كله، بكواليسه وبراقعه وخلفيته المخملية السوداء. وجميع وحدات المناظر تسبح فى ذلك الفراغ الذى يشكل رقعة بلا حدود تحتوى كل الأشياء. ويكسر هذا الفراغ خطوط القضبان المستقيمة المتتالية بتكرار رتيب يعكس جمود المكان. وخلف هذه القضبان هناك حائط متهالك رمادى اللون ، به من جهة اليسار نافذة مغلقة أيضا بالقضبان، فلا فرار من برودة السجن. وترى الأشرس مقيد اليدين بسلاسل طويلة، تتيح له الحركة فى داخل السجن.

واللون المضىء فى هذا المكان البارد شريط (خط) كوفى أحمر فى ملابس الأشرس، ممتد على أرضية ملابسه البيضاء، التى تحمل معنى رمزيًا وقيمة جمالية من حيث البناء والتوازن، وحقيقة الأمر أن اللون الأحمر هنا يثير لدى المتفرج إحساسات مختلفة، ترتبط بالظروف المحيطة أو الموقف الكلى، فالموقف يغير من إحساسنا كما يغير من إدراكنا لمعنى الشىء المدرك.

ومن هنا كان اللون أول عنصر من العناصر التشكيلية التى تقوم بدور جمالى، ووظيفى. وبهذا تتحقق إيجابيته بما هو قيمة ووظيفة ودلالة ذات مضمون تعبرى وليس بما هو مجرد عنصر بلا وظيفة فى الصورة المرئية. وتعتمد لغة التعبير فى اللون على عناصر التوافق والتباين والحدة والهدوء والبرودة والدفء، وهى العناصر التى تنشأ نتيجة لتفاعل الألوان بعضها مع بعض فى التكوين العام.

المنظر الخامس: «المقهى البغدادى»

استلهم المصمم فى هذا المنظر روح روسومات والواسطى لمقامات الحريرى، التى تشكل اليوم جزءا من تراث التصوير الإسلامى.

وأهم ما يميزها أنه لا وجود للبعد الثالث فيها، حيث تبدو كأنها مسطحة لا أثر فيها لاستخدام الظلال والعناصر المعمارية على مستوى النظر، ونرى الواسطى مع إبراز الزخارف والحليات، وما تضم من أرائك ومقاعد وأباريق وأقداح ونراجيل مزوقة، وقد حاول المصمم أيضا أن يتخذ من واجهة المعمار إطارا للمناظر الداخلية، وأبرز ما فيها هو زخرفة الدار من الداخل، وتوشية الجدران والعقود بالزخارف التى كانت تعد بدعة العصر.

وفيما يتعلق بتصميم الملابس فقد التزم المصمم بمفهوم الشخصية المسرحية بما هى مجموعة من العلامات، وبما هى شكل متحرك أمام المنظر. لذلك جاءت الملابس دالة على من يرتديها من ناحية الجنس والوضع الاجتماعى، ومن ناحية تاريختيه أو معاصرته.

إن الممثلين هم أهم عناصر التشكيل لفراغ خشبة المسرح، وذلك بتحركاتهم المستمرة، فالحركة تأتى بعد الكلمة ، وهى أقدر العلامات على التعبير عن الأفكار. وقد تتمثل فى حركة يد أو ذراع أو رأس أو الجسد كله. والعلامات الحركية بعضها يصاحب الكلمة أو يحل محلها، والبعض الأخر يحل محل عنصر من عناصر المنظر. وهناك حركات تعبر عن المشاعر أو الأنفعال. وهذه الحركات تحدث فى فراغ ذى ثلاثة أبعاد. وفى حيز زمنى وهذا وذاك لابد من مراعاته عند تصميم الملابس.

لذلك كانت ملابس صاحب صندوق الدنيا مرتبطة بالملابس الشعبية، وهى قفطان مقلم أزرق، شد عليه حزام من القطن أزرق اللون، وصديرى أزرق وطاقية زرقاء، فهو شخصية تقدم إلى البسطاء الحكايات المسلية يحكيها نهارا للأطفال من خلال صندوق الدنيا، وليلا للرجال وهم يدخنون النرجيلة فى المقاهى الشعبية، وهو يحمل فى أعماقه مضامين القصص الشعبى، ومن ثم فإنه يقدم حكايات الماضى عاكسة لمعاناة الحاضر.

أما ملابس زوجة صاحب صندوق الدنيا فقد صممت فى شكل جلباب أزرق - مائل للزرقة، يحليه شريط برتقال اللون فى الأكمام والذيل، وطرحة سوداء تغطى الزوجة بها رأسها، كما أنها تتجمل بضفرتين وحلق وكردان شعبى، وفى أسفل الجلباب يظهر سروال أسود اللون، وهذه المرأة تعمل فى الصباح «بلانة» كما أنها تبيع الطيب وأصناف العطور والكحل للنساء. أما فى المساء فإنها تصحب زوجها.

أما ملابس «البلياتشو» فقد كان تصميمها انعكاسا لدور المهرج فى التاريخ وهو فى مسرحيتنا ينتقل من الحكاية الشعبية المروية إلى تقميص الشخصيات (ابن أبى مريم مضحك الخليفة، والبهلول الصالح الحزين أحمد ابن الرشيد).

إنها شخصية تتحرك فى مرونة من الحاضر إلى الماضى، ومن حوارى القاهرة إلى مدينة بغداد والدولة العباسية وعصر هارون الرشيد، حيث الأوهام والأحلام، ومن هنا تعددت فى ملابسه وفى حوارى القاهرة الألوان الساخنة.، وقد صنعت هذه الملابس من «الستان» البراق والجلود الصناعية الملونة واللامعة هذا وقد علقت فى ذيل قميصه مجموعة من الجلاجل تحدث مع حركته نوعا من الضجة والبهرج. والواقع أنه كان يرفض تلك الحكايات الرتيبة التى يحكيها معلمه صاحب صندوق الدنيا، ويبحث عن الحكايات الوردية فى التاريخ العربى، كما كان يحلم دائما بالهجرة.

وملابس «البلياتشو» تتكون من سروال أحمر من الحرير يلبسه دائما وهو يؤدى أدوار الشخصيات الثلاث التى يمثلها أو يشخصها أمام المتفرجين، ومن قميص علوى وحزام حول الوسط. يتغيران من شخصية إلى أخرى، فأين أبى مريم «مضحك الخليفة» يرتدى قميصا أحمر اللون عليه رسوم ذهبية تتكرر بالتبادل من النصف الأيمن للقميص إلى النصف الآيسر، فعندما تكون الزخرفة ذهبية اللون فى جهة اليمين تكون حمراء فى جهة اليسار، كما يستخدم حزاما للوسط ذهبى اللون، يوحى بالبدانة نتيجة لكثرة الأكل والشرب.

أما بالنسبة إلى البهلول الصالح فقد استبدل بقميص ابن مريم قميص أسود بدوائر ذهبية تعطى الإحساس بالدنانير المتناثرة وبالثراء، فهو ابن الخليفة هارون الرشيد. ولم يلتزم المصمم الدقة التاريخية المتناهية فى تفصيلات ملابس عصر هارون الرشيد، لإيمانه بأنه الطراز العام هو الذى يوحى بالعصر. وهذا ما حاول تحقيقه عن طريق استخدام الخامات الملائمة. مثل الحرير والمخمل، ودلالة على الثراء والارتقاء الاجتماعى لذلك العصر. ومعروف أن العصر العباسى قد تميز بمظاهر الثراء، وعرفت فيه أنواع متعددة من المنسوجات، منها الديباج والحرير والصوف.. إلخ.

وقد تأثرت ملابس العصر العباسى إلى حد كبير بالملابس الفارسية. وكان الخلفاء العباسيون يلبسون السواد، وهو اللون الذى كان يميز ملابسهم، فقد كان شعارًا لهم.

ويعد عصر هارون الرشيد من أزهى عصور الدولة العباسية (٧٨٦ ـ ٨٠٩م) (١٧٠ ـ ١٩٣هـ) ولذلك ارتبط تصميم ملابس هارون الرشيد بأسلوب مدرسة بغداد فى التصوير، التى تميزت بأنها:

١ـ عربية من حيث البيئة والعادات والتقاليد.

٢ ـ فارسية فى شكل الملابس وزخرفتها.

٣ ـ بيزنطية فى استخدام الألوان الذهبية.

لذلك ترى الملابس سابغة وفضفاضة وذات أكمام مسترخية، وعلى الأكمام أشرطة ذهبية تعكس صورة الرشيد الحاكم الفرد المثقل بالهموم والأوهام.

أما ملابس جعفر البريكى فقد صممت بطريقة تعكس الصراع الداخل فى نفسه، فهو شخصية تتجنب الاصطدام بالرشيد، وهو يرى أن العدل يتمثل فى سد حاجة المحتاجين، وروى أن الأثرياء مطالبون باشباع الجياع توقيًا لتمردهم ، ولكنه عاجز عن اتخاذ موقف إيجابى.

لذلك تميزت ملابسه باللون الأسود، الذى تخنقه وحدة كوفية دائرية ملتوية من اللون الأبيض والأسود لتعكس جدل الأفكار داخله. وذلك فى مقابل سيادة اللون الأبيض فى ملابس الأشرس العقلانى المتمرد، لإبراز العلاقة الجدلية بين الأشرس والرشيد، مع وجود خط أحمر مشترك بين الأشرس وجعفر للتعبير عن السخط على السلطة العباسية، حيث ينتهى جعفر إلى الإيمان بأفكار ابن الأشرس، وقد تمثلت هذه الأفكار فى تحرير العقل والتزام العقلانية فى التفكير بوصفها الطريق الصحيح إلى تحقيق العدل، يمثل الفكر الاعتزال بما يحمله هذا الفكر من عقلانية تعلى من منزلة الفرد وحريته فى الرأى والعمل، وتقول بالاختيار وتحمل الفرد مسئوليته وتفسر الظواهر على أساس علمى، وترى أن الفعل مصدر للمعرفة، وكل ذلك كان يتعارض مع سلطة هارون الرشيد المطلقة. وهذا ما دفع الرشيد إلى سجن ابن الأشرس والبطش بالمعتزلة، ومن هنا فإن اللون الأحمر، نظرا إلى شدته، قد ولد شعورا بأنه أكثر ثقلا من الشريط الأسود، الذى يتساوى معه فى المساحة، تأكيدًا لشدة وطأة الموقف على نفس الرشيد.

أما ملابس العباسة، التى شخصتها زوجة صاحب صندوق الدنيا ، فقد تمثلت فى عباءات متغيرة من حيث اللون فى كل موقف درامى، لتعكس انفعالاتها الداخلية، فهى شخصية رافضة لأحكام أخيها الرشيد، الذى يحجز على حقوقها الطبيعية، ويزوجها لجعفر زواجا بالعين، مخالفا بذلك شريعة الله.

أما بالنسبة للملابس المجاميع فى الشارع المصرى فجاءت موحدة، تتمثل فى قميص أسود وسروال أسود، يعلوه جلباب رمادى اللون مائل إلى الزرقة، وبه بعض الرقع الملونة كما لو كان ممزقا، أما فى المقهى البغدادى فيتم ارتداء الجلباب بحيث يظهر وجهه الآخر وهو برتقالى اللون، ليست به أى رقع لونية، وذلك لإبراز العلاقة بين فقر الحاضر وثراء الماضى، من خلال التباين بين اللون البارد واللون الساخن.

أما ملابس الجوارى والراقصات فقد جاءت متشابهة من حيث خطوط التصميم، ومتغيرة من حيث اللون، عدا ملابس الرقصة التعبيرية فى الجزء الثانى، فترى الأميرة فى ثياب بيضاء، محوطة بوصيفاتها، وينسدل على وجهها نقاب أخضر شفاف. وتكشف الأميرة عن وجهها النقاب، وفى حركة راقصة تقذف به، وتتحول إلى شخصية مزدوجة، تختفى وراءها أميرة أخرى متشحة بالسواد.

ويدخل فارسان أحدهما يرتدى ثيابا سوداء والثانى ثيابا بيضاء. فيتبينان النقاب معا، ويمسك الفارسان كل منهما بطرف من النقاب فيتمزق، ويمضى كل منهما بقطعة منه.

أما بالنسبة للإضاءة فإننا نرى أن أبجدية هذه اللغة موزعة على الألوان الضوئية المختلفة، الممزوجة منها والصريحة، وعلى الدرجات المتفاوتة بين السطوع الباهر للعين والضوء الخافت المزرق، لقد استطاع الضوء فى هذا العرض أن يقول لنا إن أملا ما أخذ ينمو فى باطن الشخصية، أو ضميرا ما يستيقظ. وهذا ما يظهر لنا فى مواجهة جعفر للأشرس فى مشهد السجن، إن لغة الضوء لغة وصفية. هذا ما يتأكد فى مشهدى كابوس الرشيد، فالضوء

بوصفه لغة قادر على أن يستقل عن الأشياء القائمة على خشبة المسرح لكى يتحدث بلغته الخاصة، فيستطيع الضوء أن يقول ما يدور فى عقل الرشيد، دون أن ترى عناصر هذه الأحداث.

إن الإضاءة فى لعبة السلطان استطاعت أن تدعم الجو العام لكل مشهد، وللعرض المسرحى بصفة عامة.

وقد استخدم التأكيد عن طريق الإضاءة كثيرا. وذلك بزيادة كمية الضوء الملون، المركز على الشخصية، مع تقليل أهمية بقية الشخصيات عن طريق إنقاص كمية الضوء عليهم وهذا ما حدث عند مواجهة الرشيد للأشرس، فقد أصبح جعفر والعباسة فى الظل.

لقد استخدم فى هذا العرض أسلوبان لإضاءة خشبة المسرح:

١ ـ الإضاءة العامة (يظهر هذا بوضوح فى المنظر الأول ـ الشارع المصرى ـ المقهى البغدادى).

٢ ـ الإضاءة النوعية (إظهار مناطق معينة).

هذا إلى جانب إحداث العمق بالإضاءة عن طريق الضوء والظل، فسقوط الضوء على عنصر من عناصر التكوين تجعله يبرز (كرسى العرش، والقبة الذهبية فى منظر قصر الرشيد).

أما الظل فيجعل العنصر يتضاءل وهذا يتضح فى جانبى المنظر، المحملين على عربة اليمين وعربة اليسار.

إن إدراكنا للمنظر والملابس المسرحية التى نشاهدها على خشبة المسرح هو نتيجة لمجموعة إحساسات وصلت إلينا عن طريق الصورة المرئية..

إحساس بالتشكيل+ إحساس بالثقل + إحساس باللون + إحساس باللمس ـ الخ).

ثم تنضم هذه الإحساسات بعضها إلى بعض، وتترجم فى عملية الإدراك على أنها منظر مسرحى يمثل شارعا أم قصرا أو سجنا أو مقهى .. إلخ.

إن العصر الأساسى الذى تبقى عليه تجاربنا العملية أو خبراتنا فى الحياة هو الصورة العامة، أى أننا ندرك عن الأشكال صورها العامة. لا مجرد أحاسيس منعزلة ناشئة عنها.

إن المتفرج يدرك الصورة المرئية كلها دفعة واحدة بوصفها وحدة لها كليتها، لها طابعها المميز.

إن مشاهدتنا لمشهد مسرحى لا تمكننا من وصفه وصفا تاما بالحديث عما فيه من وقائع وحوار وخطوط ومساحات وألوان، أى يذكر أجزائه، ولكننا نصفه كما شاهدناه كلا لا يتجزأ، له صورته الكاملة ووحدته، فالذى أدركناه هو صورته الكلية. كذلك فإن الإدراك يتأثر بالمجال الكلى الذى تدرك فيه الشكل المراد إدراكه، والمدرك فى هذه الحالة يعد جزءا من المجال، ويتكيف على حسب طبيعة هذا المجال.

وعلى سبيل المثال يظهر اللون الأحمر فى ملابس الأشرس أكثر حيوية، كما يبدو قاتما، لأنه موضوع على أرضية بيضاء، أما اللون الأحمر نفسه فى ملابس جعفر، فى الجزء الثانى من العرض فنجده يظهر حائلا، وذلك لمجاورته للون الأسود.

إن المثير هو اللون الأحمر، فهو يثير لدينا إحساسات مختلفة، وهذا راجع للظروف المحيطة أو للموقف الكلى الذى تدرك فيه الأحمر، فالموقف يغير إحساسنا كما يغير فى إدراكنا لمعنى الشكل المدرك.

ولقد أظهرت التجارب أنه عندما يرى الإنسان لونين فإن إحساسه إزاءهما يتقرر على حسب الظروف الكلية المحيطة بمركز المؤثر.

على أن إدراكنا للشكل لا يتوقف على مجموعة الإحساسات التى تصل إلينا منه فحسب، بل كذلك على المجال الكلى الذى يوجد فيه، والذى يؤثر هو كذلك فى هذه الإحساسات ويكفيها ويعطيها صورتها المميزة، وإذا ما ثبتنا الشكل وغيرنا فى المجال الكلى فسيتأثر إدراكنا لهذا الشكل تبعا لهذا التغير. وهذا يتأكد من خلال ملاحظتنا جعفر والأشرس فى منظر قصر الرشد ثم فى منظر

السجن؛ فتغير المجال يقضى إلى تغير إدراكنا للشكل القائم، كما أن إحساساتنا إزاء هذا الشكل تتغير تبعا لتغير هذا المجال.

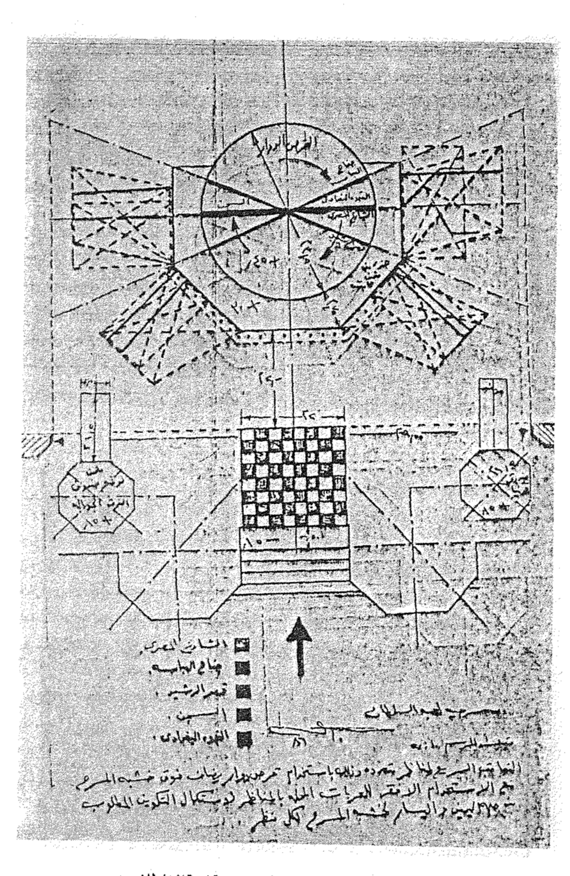
إن مبدأ النسبية يتحكم فى إدراكنا للشكل الواحد عندما يتغير الموقف الكلى الذى يدرك فيه هذا الشكل. وعملية تحويل الكل المدرك إلى شكل وخلفيه له متوقفة على عوامل كثيرة، منها الاتجاه العقلى الكلى العام، ومنها اهتمام المدرك فى لحظة الإدراك، ومنها خبرته السابقة عن الشكل العام المدرك. وهذه العوامل نجعله يحول الأشياء بطريقة تكاد تكون آلية إلى أشكال وخلفيات يمكنه إدراك معناها.

ويتميز كل من الشكل والخلفية ببعض المميزات، فالشكل يميل إلى البروز من خلال تفصيلاته، والخلفية تميل إلى التوارى، وهى ذات طبيعة إجمالية، وأحيانا يحدث تذبذب فى الأدراك أو فى الحركة التبادلية بين الشكل والخلفية. كما أن هناك حالات يحدث فيها خلط بين الأشكال وخلفياتها، فأحيانا تظهر الأشكال بما هى أشكال، وأحيانا أخرى تظهر بوصفها خلفيات. وفى هذه الحالة تقوم الخلفيات مقام الأشكال، ويتوقف هذا على عملية الإدراك، وهذا ما يتمثل بوضوح فى منظر جناح العباسة، فنحن نشاهد فى هذا المنظر العقد الأخضر مقرونا بخلفية سوداء. ولكن يمكن أن يتحول هذا الشكل إلى خلفية ، وتظهر الخلفية السوداد على أنها شكل يمثل صورة علبة لإنسان، وفى هذه الحالة تتوقف عملية الإدراك على كيفية تركيز الرؤية. وفى المثال السابق حدث تذبذب بين الشكل والخلفية، حيث صارت لهما صفات متعادلة، وتوقف الأمر على الشخص المدرك وعلى عملية الإدراك: هل تركز على الشكل أو الأرضية؟

لقد جاء التصميم لمناظر العرض المسرحى، لعبة السلطان، وملابسه مطابقا للرؤية الإخراجية ولفلسفة النص الدرامى، واستطاعت الزخارف والمظاهر المعمارية أن توحى بعصر المسرحية وأسلوبها وبالروح السائدة فى الإخراج على المستوى التشكيلى.

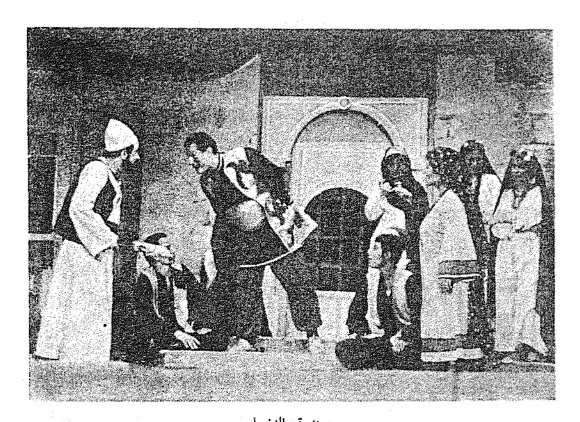
إنها لعبة التقمص والتخفى، والصراع بين الوجه والقناع، والواقع والحلم.

«إنها وجه يتشكل، وجه يتحول، وجه يهرب، وجه يجهل، وجه يسأل، وجه يظلم، وجه يقتل، وجه يجذب، وجه يتنكر، ووجه يتفرج»، على ما يقول نص المسرحية ذاته.



. مسقط لتشكيل الفراغ المسرحى فى مسرحية لعبة السلطان

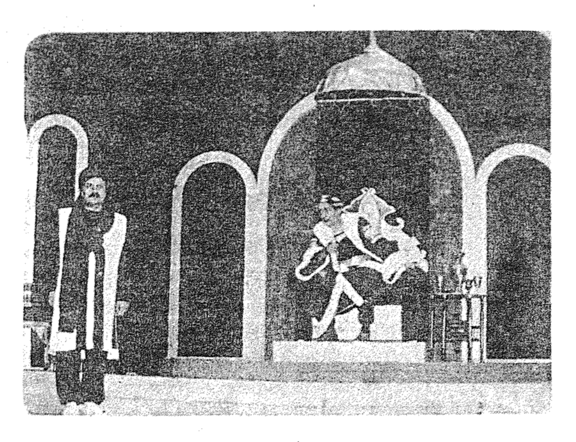
الشارع المصرى



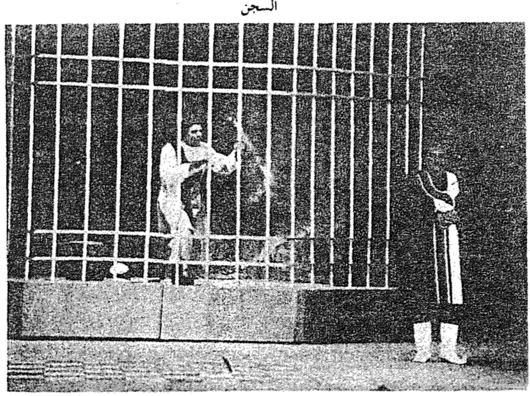
صندوق الدنيا

. لعبة السلطان رؤية تشكيلية / صبرى عبد العزيز

قصر الرشيد



السجن



. لعبة السلطان رؤية تشكيلية / صبري عبد العزيز

الإيحائية فى تشكيل الفراغ المسرحى فى مسرحية «باب الفتوح»

تأليف : محمود دياب

اخراج : أحمد عبد الحليم

الرؤية التشكيلية : صبرى عبد العزيز

الإيحائية فى الفراغ المسرحى
فى مناظر مسرحية «باب الفتوح»

لتشكيل الفراغ المسرحى فى هذا العرض المتعدد المناظر، بهدف خلق الصور المرئية الإيحائية المتغيرة يحكمنا متغيرات: القيم التى تم استخلاصها من النص الدرامى وأسلوب الأخراج.

أن «باب الفتوح» للكاتب محمود دياب (١٩٣٢ - ١٩٨٣) تعبر عن واقعنا وتتضمن هموم الإنسان العربى المعاصر من خلال النظر فى التاريخ الذى تصنعه المسرحية والدعوة الى التأمل فى الماضى وأنعكاسه على الحاضر.

وعن هذه المسرحية يتحدث د. على الراعى فيقول:

«باب الفتوح إحتجاج على التاريخ الذى كتبه مؤرخو الملوك السلاطين و«الوزراء والأمراء. المؤرخون الذين يرون أن الأحداث التاريخية هى ما يصنعها هؤلاء وآن من سواهم دهماء لا يصنعون، وإنما تصنع بهم الأحداث» [١]

أن هذه المسرحية تاريخية متخيلة عن فترة صلاح الدين الأيوبى (٥٣٣ هـ/ ١١٣٨ م - ٥٨٩ هـ/١١٩٣م)

والتاريخ المدون يحدثنا عن الفترة الأيوبية فنراها فترة لم تتجاوز ثمانين عاما (٥٦٧ هـ - ٦٤٨ هـ) ولقد حارب رجالها فى جبهتين:

(أ) جبهة داخلية ضد الفاطميين الذين كانوا يمسكون بزمام الحكم.

(ب) جبهة خارجية ضد الصليبيين أى مسيحى أوربا الذين استولوا على بيت المقدس وانشأوا لأنفسهم ممالك صغيرة فى بلاد الشام.

واحرزوا النصر فى الميدانيين وحرر صلاح الدين مؤسس الدولة الأيوبية بيت المقدس. لقد كان لانتصارات صلاح الدين الحربية على الصليبيين شأن كبير فى ظهوره كزعيم للعالم الإسلامى، كما كان لحكمه أثر كبير فى مصر من الناحية الدينية حيث أرجع إليها المذهب السنى، وبذلك توثقت علاقتها مع الدول التى تدين بهذا المذهب. ولقد تميز عهد الايوبيون بجيش قوى يشمل خليطا من الفرسان العرب والترك والأكراد.

ولكن ماذا فعل محمود دياب فى هذه المسرحية؟

لقد اتخذ موقفا نقديا من التاريخ من أجل التعرف على الوجه الحقيقى للواقع. فنرى مجموعة الشباب المعاصر فى المسرحية يؤلفون بأنفسهم الأحداث ويقول أحدهم عن القضية المطروحة:

«كان صلاح الدين يحمل سيفا.. ولكن لم يحمل فكرا.. والثورة فكرا أولا، لذلك لم يكن غريبا أن ماتت انتصاراته بعده، بل أن منها ما انتهى فى حياته، فلو كان قد حمل مع سيفه فكرا لكنا فى اغلب الظن قد ورثنا انتصاراته « باب الفتوح».

وعن هذه القضية المطروحة يقول د. عبدالقادر القط:

«وهى قضية - كما ترى - تصدم اليقين القومى والتاريخى المألوف وتثير التفكير فيه من جديد (٢)

أن شخصيات هذه المسرحية تجمع كل الاجيال، ويمتزج فيها البناء الدرامى من خلال تسبح مركب للصراع بين الواقع والحلم، وهذا هو جوهر التاريخ الحقيقى للإنسان وصراعة مع التاريخ المدون.

وتجرى الأحداث على مستويين زمنيين:

الأول: الزمن المعاصر، ويتمثل فى المجموعة المعاصرة ذكرها. والتى تتدخل فى الحدث، وتشارك فيه، وتعلق عليه فهذه المجموعة هى صانعة المسرحية، والمحركة لشخصياتها وأحداثها وتكسر الابهام.

الثانى: الزمن التاريخى، ويتمثل فى استرجاع انتصار صلاح الدين الأيوبى فى موقعة حطين، واعادة بيت المقدس من يد الفرنجة (٥٨٣ هـ ـ ١١٨٧م).

وايضا تدور المسرحية حول موضوعين:

الموضـوع الأول: وهو الرئيسى ويتمثل فى اسامة بن يعقوب وكتابه باب الفتوح، وسعيه من أجل ان يلتقى بصلاح الدين ليطلعه على أفكاره. وان اسامة بن يعقوب هو فكر الحاضر منعكسا على الماضى، وهو مفكر الثورة. وواضع كتابها، والمتبىء بها. إنه فارس الشعب الذى صنعه شباب الواقع من خيال مرهف، ومدوه إلى أعماق التاريخ، ثم عادوا معه إلى أرض الواقع.

المجموعة: (إلى الجمهور)

أسامة بن يعقوب، هو اسم فتانا الثائر، لن تجدوا له أثر فى فهارس أو مراجع، أو على جدران فلسفة،ولا فى ملاحم الشطار لم يكن يوما خليفة أو أميرا فى ولاية، أو من رجال المناصب، فهو لم يحك الدسائس، لم يخن لم يغدر لم يكن بوق دعاية.. أو كلب صيد لحاكم، لم يبيع أهل دارة باختياره من أجل منصب، لذلك لم يذكر أسمه فى الوثائق والمراجع «باب الفتوح».

وتتغير ادوار مجموعة الشباب وتتراوح بين وظائف درامية مختلفة فهم تارة شخوص فى مسرحية يمثلون فيها الزمن الحاضر، وهم تارة أخرى صوت زسامة بن يعقوب يقرأون كلماته بصوت عال، ويعلقون على مدار الأحداث تارة ثالثة.

ويصبحون شخصيات تلعب أدوار فى الحدث التاريخى تارة واسعة. ثم هو فى آخر المسرحية صوت الناس البسطاء على مر العصور، يشير التغير والمنادون بالدولة الفاضلة التى تحددها كلمات أسامة بن يعقوب فى باب الفتوح ولا تلبث أن تصبح شعارا واجب التنفيذ وحلما تمتد أيدى الملايين الى تحقيقه» (٢)

أما الموضوع الثانى: والذى يعد تطبيقا على الموضوع الأول، ويتمثل فى سعى أبو الفضل وأسرته وأحفاده للعوده إلى القدس شهد فى صباه مذبحة القدس التى أحرق فيها الفرنجة أربعين الف مسلم داخل المسجد.

أن عودة ابو الفضل إلى مدينة القدس تحمل الى جانب حلمه ببيته رغبة فى الانتقام من الفرنجة ويطلب من ابنائه واحفاده ان يحملوه إلى السلطان صلاح الدين ومثلما فشل اسامة بن يعقوب فى توصيل أفكاره ورؤيته للحكم والشورى إلى صلاح الدين، بفشل أبو الفضل فى توصيل صوته أن خط أبو الفضل كموضوع ثانوى، مكمل للخط الرئيسى ويدعمه. أن اسامة هو الحلم المناضل من أجل ابو الفضل وأمثاله من الكادحين، ومصيرهم واحد لأن الحلم واحد فأحدهما هو الحلم، والآخر هو الحق المهدر.

وفى النهاية مات أسامة بن يعقوب ولكن أفكاره لم تمت وبقيت كلمات «باب الفتوح» فى صدور الاحياء الذين لم يمسهم الاعصار وتتحول وجهة النظر إلى تعبير عن وعى الجماعة أملا فى تحقيقها على أيدى الجماهير.

إن هذه المسرحية يتضافر فيها الحدث البسيط، والمسار الملحمى البريختى، بين الواقع الذى نعيشه والواقع الذى نصنعه بحياتنا، والدعوة إلى تأملهما.

وعن اسلوب كتابة المسرحية يحدثنا د. عبدالقادر القط فيقول:

«على أن سلطان القضية والفكرة على فن الكاتب يبدو فى أوضح صورة فى «باب الفتوح» فقد أتخذت المسرحية كثيرا من مقومات المسرح الملحمى الذى يقوم على اشراك المشاهد فى قضية يفكر فيها. دون أن «يندمج» فى أحداثها ويتعاطف مع شخصياتها على النحو التقليدى المعروف، وكأن المسرحية فى هذا اللون من التأليف المسرحى «برهان» على القضية المطروحة منذ البداية.

ولا يجد المؤلف المسرحى ضيرا من أن يزيل «التوهم المسرحى » عند المشاهد لكى يذكره من حين إلى آخر. بأن ما يراه ليس حادثًا حقيقيًا، يجرى فى تلك اللحظة على خشبة المسرح، بل هو «عرض» مسرحى لفكرة يراد نفيها أو اثباتها»(٤).

لقد وضع برتولد بريخت (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) نظريته فى المسرح الملحمى من أجل أن يتخطى الآثار التخديرية للمسرح الأرسطى ويهدف أن يجعل المتفرج مشاركا فى الحدث وان يدفعه إلى القيام بسلوك ما يعنيه تغيير الواقع الاجتماعى المعاش، وتعلمنا كيف نناضل ونظل على قيد الحياة.

كان يطالب المتفرجين أن يفكروا، وعلى الممثلين أن يعرضوا القضية لأن يتقمصوا الشخصيات التى يلعبونها . والفن المسرحى لدى بريخت يساعد الأفراد فى المجتمع على تفهم التاريخ بشكل صحيح وعلى هذا يكون تناول الشخصيات والأحداث الموجودة سواء فى التاريخ أو فى الحياة اليومية تناولا يضعها فى الإطار التاريخى الصحيح ليجعل المتفرج يستوعبها عقليا وهذا هو الدور التنويرى للفن.

أن المسرح عند «بريخت» مهمة اجتماعية ينبغى أن تؤخذ بكل جديه ، وهو يحاول أن يضع المسرح على أعلى مستوى لوجهة نظر الواقع الاجتماعى الشاملة فى عصرنا ومن ثم يستخدم المسرح فى النضال الذى يخوضه، ويسعى إلى تحديد وتحقيق المتطلبات الاجتماعية وهذا الأسلوب يستقيمه من موقف المتفرج. أنه يهدف إلى اثارة الفكر عن طريق تحطيم مفهوم الحائط الرابع ودفع المتفرج لأن ينبغى موقفاً فكرياً من القضايا التى يعرضها له الكاتب المسرحى فالبناء فى مسرح يقوم على استخدام البعد التاريخى فى الحدث. وكذلك عنصر التغريب لكسر الإيهام المسرحى ودفع المتفرج لاستخدام عقله دون استثارة عاطفته حتى يستطيع اتخاذ الموقف الفكرى المطلوب.

وقد انطلق «بريخت» من ضرورة أحلال «التغريب» محل تقنيه الاندماج وعن طريق هذا «التغريب» يجعل المتفرج يفكر فى الحدث. ويستنتج الحلول من أجل أن يصبح عضوا أفضل فى مجتمعه.

ويتحدث الناقد أ. د. بمشيتز عن «التغريب» فى دراسته عن «بريخت وعلم الجمال» فيقول: «التغريب إذن يعنى التأرخة، يعنى رسم الحوادث والأشخاص

كشيء سالف.. والشيء ذاته يمكن أن يحصل مع المعاصرين أيضًا يمكن أن ترسم مواقفهم كشيء مرتبط بالزمان تاريخي وسالف، بهذا تكسب أن المتفرج يستقبل كمغير عظيم. لا يقبل العالم إنما يسيره، أن المسرح يقدم له العالم ليغيره(٥).

أن أهم مهمة عند تقديم أى نص مسرحى على خشبة المسرح نتلخص فى الدافع افكرى. ومن هنا يأتى تأكيد «بريخت» على «الفكرة المسرحية» كما أن تغريب حادثه أو شخصية تعنى إثارة الاندهاش والفضول حولها.

أن جوهر العمل الفنى عند «بريخت» يستند على علم الجمال المسرحى الموظف اجتماعيًا وفق تفكير تاريخى.

وقد اعتمدت نظرية بريخت على عنصر «التغريب» بمعنى أن يجعل الأحداث التى يراها المتفرج تبدو غريبة ويكسر حاجز الابهام بالواقع الذى يعمل دائما المسرح الأرسطى على خلقه، حيث أن احساس المتفرج بغرابة ما يراه أمامه يكون بمثابة الخطوه الأولى التى سوف تدفعه لأن يتوقف ويناقش ويتناول بالنقد ما يراه أمامه، وعن التغريب يقول بريخت:

«فالتغريب يعنى ابراز الملامح التاريخية، وتصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابره»(٦).

وهذا معناه أن كل حدث إنما لا يتأتى الفهم الصحيح والكامل له إلا الإطار التاريخى المرتبط به وان لكل عصر خصائصه المميزة لتلك الفترة. فالظروف المعينة تخلق الخصائص المميزة للعصر وشخصياته، وان الشخصية حتى لو تحقق فيها سمه العمومية الإنسانية، لكنها تظل لها قدر من الخصوصية تنبع من ارتباطها بفترة تاريخية محدده لها سماتها الإجتماعية المعينة، والتغريب يعنى بإبراز هذه الخصائص فى الإطار التاريخى أو إبراز الملامح التاريخية.

وجاءت المناظر متتالية طبقا لتتابع المشاهد وهى:

١ - تجرى الأحداث على مستويين فى المنظر الأول:

المســتـوى الأول: مستوى خشبة المسرح منظر الساحة ويتحرك عليه المجموعة المعاصره من الشباب ويمثلون مقدمه المسرح بالكامل.

المستـوى الثـانى: وهو تتدرج من صفر إلى ارتفاع ٢ متر وهو المستوى التاريخى ويحتوى الساعة التالية لنهاية المعركة بين جيش صلاح الدين والفرنج فى موقعة «حطين» وفى عمق المسرح نرى علم صلاح الدين ذى «النسر الأحمر» على قماش أصفر يمثل خيمه صلاح الدين خلال استعراضه للأسرى تلك الحركة التى نحسها من خلال حركة الحراس والأسرى صعودًا وهبوطًا.

٢. المنظر الثانى: وتدور الأحداث فى نفس المستوى التاريخى مع رفع علم صلاح الدين وأضافة أبواب مدينه «عكا»

٣. المنظر الثالث: يتم رفع باب «عكا» وأضافة منظر للمسجد الأقصى للإيحاء بمعمارية المكان بأبواب مدينة القدس ومن خلال درجات السلالم والقبو وقبه الصخرة يتكون المنظر العام من ركن فى مساحة فى مدينة القدس عند فتح صلاح الدين لها. وفى مواجهة الجمهور مدخل طريق من خلال قبو أسفل المستويات.

٤. المنظر الرابع: على المستوى الأعلى التاريخى نرى واجهة معمارية لبيت «ابو الفضل» له شرفه واسعه ونرى القبو يغلق عن طريق باب المنزل.

٥. المنظر الخامس: السجن مجموعة من الشباب المعاصر مقيده فى السجون من خلال إضافة قضبان فى مناطق متفرقة فى مقدمة خشبة المسرح وفى عمق المسرح نرى قبه الصخرة أيضا من خلال قضبان تغطيها بالكامل.

وكانت عملية تغير المناظير تتم أمام المتفرجين، وبلا أسدال الستارة الأولى، وذلك بقصد إزالة أى شعور يمكن أن يتولد فى نفس المتفرج عن واقعية ما يراه، وقد اعتمد المصمم فى عملية التغيير على تطيير القطع المنظرية إلى حيز أعلى خشبة المسرح وجر القطع المثبتة على عجلات إلى خارج حيز التمثيل.

أن تحريك المناظر يضيف ديناميكية الجو العام للمسرحية.

والمناظر فى المسرح الملحمى يجب أن يكون ايحائية تجنب كل من الممثل والمتفرج من الدخول فى الابهام والتأكيد على مسرحه المسرح من خلال تغير المناظر أمام المتفرج وأن تكون أجهزة الإضاءة مرئية للجمهور، فبمثل هذه الطرق يتأتى للمتفرج أن يحتفظ بيقظته العقلية فيصبح قادرًا على الحكم على ما يراه فى المسرح.

أن بريخت يؤكد على ضرورة توظيف عناصر العرض المسرحى دائما من أجل كسر حاجز الايهام، وان تكون عناصر المناظر متحركة وانه يجب تكوينها بشكل تخريجى، بما يتفق مع الرؤية الاجتماعية للمسرحية هذه العناصر تكتسب تدريجيا سمات العمليات الاجتماعية المراد أصلا توصيلها وأيضا حلها وأفهامها للمتفرج، ذلك لأنها قدمت على أنها مجرد أدوات للممثلين اللذين يقومون بتصوير هذه العمليات الاجتماعية وهذا أيضا ما يصنعه كاتب النص فى المسرح الملحمى فى تفكيره حيث يقوم بصياغة المادة الاجتماعية بموضوع مسرحيته بشكل يتيح امكانية فهم العمليات الاجتماعية التى من خلالها تتطور العلاقات بين الإنسان والمجتمع فى إطار العمل وبالمثل فإن المصمم يخذو حذو المؤلف ولابد له من خلال تصميمه للمناظر أن يبرز هذه العناصر الخاصة بتصميمه حتى تكتسب سمات العمليات الاجتماعية للوسط الذى يصور أو يقدم على خشبة المسرح.

أن مصمم المناظر والملابس والإضاءة يعنيه فى المقام الأول حركة الممثلين كأشكال ملونة متحركة داخل الفراغ المسرحى على الخلفية وهى المناظر وهذا ما يعطى مفهوم التفاعل المتبادل، ويتميز كل من الشكل والخلفية ببعض المميزات. فالشكل يميل إلى البروز من خلال شدة اللون، والخلفية تميل إلى التوازى بحيازتها وهى ذات طبيعة إجمالية. وأحيانًا يحدث تذبذب فى الإدراك أو فى الحركة التبادلية بين الشكل والخلفية، كما أن هناك حالات يحدث فيها خلط بين الأشكال وخلفياتها، فأحياناً تظهر الأشكال بما هى أشكال، وأحيانًا أخرى تظهر بوصفها خلفيات، وفى هذه الحالة تقوم الخلفيات مقام الأشكال ويتوقف هذا على عملية الإدراك.

وحاول المخرج أحمد عبدالحليم فى رؤيته الإخراجية ابتكار المعادل المسرحى لمفردات لغة الكاتب آخذًا فى الاعتبار مكونات الأسلوب الملحمى وعناصره فى رؤية إخراجية واضحة المعالم.

تميزت بمضامينها وبصياغتها الفنية. وتزاوجها بين الماضى والحاضر ورؤيتها فى تشكيل المستقبل، وقد أكدت الرؤية الإخراجية على دور المجموعة المعاصرة من الشباب الذى يعبر عن ضمير الجماعة والذى يعيد صياغة التاريخ، وكسر الابهام.

ويلتحم مضمون المسرحية بصياغتها التحامًا يحمل رائحة الماضى ويحمل همومنا وقضايانا اليومية والمصيرية المعاصرة وتميزت أيضًا فى السعى إلى إيجاد معادلة إيقاعية بين العناصر المكونة لها لتؤكد مضمون العرض «فى أنه لكى يكون الانتصار انتصارا ينبغى أن يلتقى السيف بالحكمة، والقوة بالحق، والسلطة بالجماهير».

أن هذا العرض يطرح تساؤل منذ البداية؟

ماذا ننتظر؟ ماذا تريد؟

من هذا المنطلق استخدم المصمم د. صبرى عبدالعزيز فى تشكيل الفراغ المسرحى الأسلوب الاصطلاحى أو اللا إيهامى الذى يتعامل مع خشبة المسرح على أنها ليست إلا خشبة مسرح وكل ما عليها تمثيل فى تمثيل.

والأسلوب من الناحيتين النظرية والعملية - يعنى طقس التعبير عن معنى المسرحية ومناخها العام.

والأسلوب الملحمى ضد الإيهام بالواقع، ويجعل المتفرج رقيباً على ما يراه وقادراً على اتخاذ موقف، وهناك العديد فى الأساليب التى تنتمى إلى الأسلوب الاصطلاحى أو اللا إيهامى وكل أسلوب من هذه الأساليب الاصطلاحية يتعامل مع الواقع الموضوعى والتجريدية بدرجات مختلفة. فداخل الفراغ المسرحى وفوق منطقة التمثيل تبنى مساطب وسلالم مختلفة الحجوم والمساحات بهدف أن تهيىء للمخرج خشبة مسرح متعددة المستويات، وعندما تزود هذه المساطب بوحدات من المناظر كالأعمدة، والحوائط، والقلاع، والحصون، والأبراج، والأبواب، والقضبان... وهكذا أى خلق الإيحاءات الضرورية.

فإن الأسلوب العام يكون «الايحائية» بهدف الإيحاء بالمكان والزمان، لا تمثيلها تمثيلاً واقعياً، وذلك بأستخدام وحدات بسيطة ودون استخدام تفصيلات ولتكوين منظر مرن وبشىء من التعديل سواء بالحذف أو الإضافة يتغير المنظر. فهذا التكوين الثابت فى لحظة من اللحظات يعطى الإحساس بأنه قمة جبل حطين يصعد عليه الممثلون، وفى لحظة أخرى تتحول هذه المساطب والسلالم إلى مساحة عامة فيها أبواب عكا وفى لحظة ثالثة أبواب القدس ومسجد قبة الصخرة وفى لحظة رابعة نرى المستوى الأعلى يصبح واجهة بيت له شرفة .. (بيت أبو الفضل) وهكذا تتوالى المناظر.

وقد أمكن تقسيم العرض المسرحى إلى جزءين وجاءت المناظر بالتتابع التالى فى الجزء الأول:

الساحة ـ معسكر صلاح الدين (علم النصر الأحمر) ـ الساحة ـ أبواب عكا ـ الساحة.

أما التتابع فى الجزء الثانى فجاء كالتالى:

أبواب القدس ـ بيت أبو الفضل ـ السجن ـ بيت أبو الفضل ـ الختام.

وبما أن الفراغ المسرحى هو عنصر وسيف بين عالم الكاتب الخيالى والعالم الاجتماعى، وبين المتفرجين والممثلين، وبين النص والعرض، كما أن العملية المسرحية تنمو بتفاعل الفنون المشاركة فيها وتهدف الى عرض الفكرة الدرامية المطروحة.

لذلك كان لابد من طرح تساؤلات من أجل الوصول إلى خطة تشكيلية خاضعة لمعطيات النص الدرامى السابق ذكرها، ولاعطاء التكامل للرؤية الاخراجية.

وهذه الأسئلة كان أهمها:

١ ـ كيفية ملاءمة المناظر للحالة الاجتماعية المعروضة؟

٢ ـ ما هى الايحاءات الضرورية المطلوبة؟

٣ ـ كيف يمكن كسر حاجز الابهام فى الإطار التاريخى؟

٤ ـ كيف يمكن الحصول على التنوع الضرورى فى مناطق التمثيل؟

٥ ـ أى القيم الدرامية يلزم تأكيده؟

٦ ـ الملابس كشكل متحرك فى الفراغ وعلاقتها بألوان المناظر؟ وتحديد الروح السائدة عن طريق الألوان

٧ ـ أهمية الاضاءة فى تغير الأمكنة مع المناظر؟

وقد قدم هذا العرض الذى نحن بصدده على خشبة المسرح ذات طابع معمارى نمطى ايطالى، وهى محددة من حيث التجهيزات الألية.

وبالنسبة لحجم خشبة المسرح (القفص المسرحى) فهى بكل أسف مختلة النسب، فأبعاد الكواليس فى الجانب الأيمن والأيسر لا تحقق المرونة فى الحركة وعمق خشبة المسرح محدود وأمكن التغلب على ذلك بأضافة مساحة لمقدمة خشبة المسرح للربط بين المسرح وصالة المتفرجين.

أما الامكانات الميكانيكية فلا وجود لها وجاء الاعتماد على القوة البدينة فى تغير المناظر، أن خشبة المسرح هذه تعد أداة هزيلة فى يد مصمم المناظر. لذلك حاول المصمم ـ قدر أستطاعته ـ أن يجعل التصميمات موحية وبسيطة لتحقيق العلامة الدائمة بين منصة العرض المسرحى والجمهور، وقد عمد المصمم الى اختيار خطوط العمارة الإسلامية فى العصر الأيوبى الذى أمتاز فى مصر وسوريا بالعمائر الحربية، نتيجة الحروب المستمرة، فاهتم الأيوبيون ببناء القلاع والحصون، أما من جهة الزخارف المعمارية، فنجد أن الأيوبيون كانوا يكسون الجدران بأشرطة من الزخارف الجصية التى تتكون من عناصر بنائية دقيقة وزخارف مجردة.

وكذلك ظهر فى عصر الأيوبيين بعض التأثيرات الفنية البيزنطية بالأضافة إلى العناصر السلجوقية من عهد الأتاتكة كما أستوصى التصميم أيضا من معالم القدس المعمارية بعقودها وأقواسها وأزقتها وأحجارها ، ويتجلى ذلك فى عمارة المسجد الأقصى التى تتميز بتصميم معمارى فريد وبجمال وفخامة وزخارف.

ومن دراسة التصميم للمسجد الأقصى، نرى أنه اعتمد على رسم دائرة داخل مثمن وربما يرجع ذلك الى نشيد مبنى يحبط بالصخرة المقدسة. وجاءت محققة للهدف من ناحية الأسلوب الايحائى وأمكن تحقيق التنوع التشكيلى فى الفراغ المسرحى عن طريق المظاهر المعمارية المستوحاه من العصر الأيوبى، وهذا ما

تحقق من خلال الأقواس والزخارف والألوان كلفه تعتمد على عناصر التوافق والتباين والحدة والهدوء والبرودة والدفء.

أما الشخصيات التى ابدعها الكاتب محمود دياب فتكونت من:

١ ـ المجموعة المعاصرة : سبعة من الشبان المعاصرين بينهم فتاتان.
٢ ـ اسامة بن يعقوب : شاب عربي أندلسي من أشبيلية عاش في نهاية ق ١٢م.
٣ ـ عماد الدين : مؤرخ عربي كان ملازما لصلاح الدين في غزواته.
٤ ـ سيف الدين : أحد قادة حراس صلاح الدين.
٥ ـ زياد المصرى : كاتب لدي عماد الدين وتلميذ له وهو لا يتجاوز العشرين من عمره.
٦ ـ أبو الفضل : شيخ معمر تخطي المائة. شهد غزو الفرنج للقدس سنة ١٠٩٩ م
٧ ـ حسان وعمرو : ولد أبو الفضل وهما بين الستين والسبعين.
٨ ـ عائشة : فتاة في العشرين من نسل ابو الفضل.
٩ ـ عبد الرحمن : رجل من اسرأة أبو الفضل بترت أحدي ذراعيه وهو يجاهد مع نور الدين.
١٠ ـ تاجر العبيد :
١١ ـ تاجر النفائس :
١٢ ـ تاجر الغلال :
١٣ : سارة : يهودية متوسطة العمر كانت تقيم بالقدس عند فتح صلاح الدين لها في ١١٨٧م.
١٤ ـ سيمون : ابنة سارة في حوالي الخامسة والعشرين

١٥ ـ مجموعة من أسرى صلاح الدين وحراسة.
١٦ـ مجموعات من فقراء العرب العائدين الى بلاد الشام بعد فتح صلاح الدين لها.
١٧ ـ عدد من رجال ونساء وأطفال الصليبيين الذين طردوا من القدس بعد فتحها.

١٨ ـ مجموعة من سادة العرب من تجار وملاك عاشو أيام صلاح الدين.

وفيما يتعلق بتصميم الملابس للشخصيات السابق ذكرها فقد راعى المصمم عملية التصميم مفهوم الشخصية المسرحية كمجموعة من العلامات، كشكل متحرك أمام المناظر لذلك جاء التصميم قائم على دلالة من يرتديها من ناحية الجنس والوضع الاجتماعى، ومن ناحية تاريخية.

أما ملابس المجموعة المعاصرة من الشباب فجاءت موحدة. تتمثل فى قميص أسود وسروال أسود وصديرى برتقالى اللون وذلك لابرازهم باللون الساخن فى الصديرى وسط الفراغ المسرحى.

أما بالنسبة للإضاءة فقد استطاعت أن تؤكد المقاييس الدرامية وتكسر الايهام عن طريق خشبة المسرح بضوء ابيض شديد باهر وبهذا تصبح وسيلة لهدم وهم الواقعية على المسرح وبظهور أجهزة الإضاءة مرئية للمتفرجين أيضا.

لقد دعمت الإضاءة الجو العام للعرض من خلال استخدام الإضاءة العامة والإضاءة النوعية.

لقد جاء التصميم لمناظر العرض المسرحى «باب الفتوح» مطابقا للرؤية الإخراجية ولفلسفة النص الدرامى، واستطاعت الزخارف والمظاهر المعمارية بأن توحى بعصر الفترة التاريخية المطروحة بصريا وفى نهاية العرض نرى قبة الصخرة سجينة. وتتحول وجهة النظر الى تعبير عن وعى الجماعة بالقضية التى تم طرحها.

أن انتصار السيف وحده لا يكفى ولابد من تدعيمه بالفكر فالفكرة هى التى تعطى النص العسكرى دلالته ومعناه.

إن فكرة الحرية وتحقيق العدل من الأفكار الأساسية فى أعمال محمود دياب لقد كان كاتبا ذا موقف وفكر، ناتج من وعى أنسانى واجتماعى وسياسى واضح فجميع مسرحياته تطرح قضايا وهموم الإنسان العربى وكل قضية تفرض بناء خاصا وأسلوبا متميزا فى ابداع المواقف ورسم الشخصيات ودقة الحوار. وعن الإبداع المسرحى عند محمود دياب يتحدث د. عبدالقادر القط فيقول:

«ومما يكن من طبيعة مسرحيات محمود دياب، فإنها سواء تضمنت فكرا أو رمزا

أو بحثا عن الحقيقة تظل شاهده على فهم دقيق لطبيعة المسرح ورسالته الفكرية والسياسية والاجتماعية، وتبقى عطاء خصبا باقيا لفنان مفكر، لعل فكره ووعيه وموقفه من حاضر المجتمع العربى كانت جميعا من وراء موته المبكر الفاجع «٧».

إن كل ما كتبة محمود دياب يتخذ من المجتمع أساسا، وتحقيق القمة الحقيقية للمسرح عنده فى مدى صدقه فى التعبير عن حياة وآلام البسطاء والمطحونين وهموم شعبة ووطنه.

فلا يكفى أن تتضمن المسرحية نقدا وأدانة لمجتمعها، بل لابد أن تأخذ بيد الجماهير لتكون أكثر وعيا وقدرة على مواجهة الضغوط التى تقع عليها.

الهوامش

١ ـ د. على الراعى

المسرح فى الوطن العربى ـ عالم المعرفة ـ العدد ٢٥ (ص ١٤٥) سلسلة كتب ثقافية ـ شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والاداب الكويت ـ يناير ١٩٨٠

٢ ـ د، عبدالقادر القط

محمود دياب الكاتب المسرحى (ص ٨)

مجلة ابداع ـ العدد الثانى ـ السنة الثانية ـ فبراير ١٩٨٤.

تصدر عن الهيئةالمصرية العامة للكتاب

٣ ـ المسرح فى الوطن العربى، مرجع سابق (ص ١٥٠)

٤ ـ محمود دياب الكاتب المسرحى، مرجع سابق (ص ١٢)

٥ – أ ـ ديمشتيز

مسرح التغيير ـ (بريخت وعلم الجمال) (ص ١٣٨)

ترجمة قيس الزبيدى

دار بن رشد ـ بيروت

مكتبة النهضة العربية ١٩٨٣

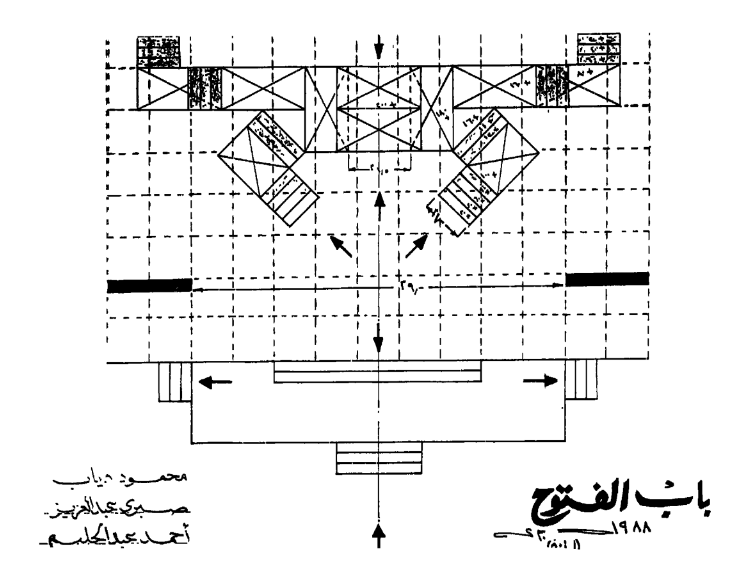
٦ ـ برتولد بريخت

نظرية المسرح الملحمى (ص ١٢٤)

ترجمة جميل نصيف

عالم المعرفة ـ بيروت ـ بدون تاريخ

٧ ـ محمود دياب الكاتب المسرحى، مرجع سابق (ص ١٨)


٢٩,٠
باب الفتوح
١٩٨٨
محمود دياب
صبري عبد العزيز
أحمد عبد الحليم

التجريب فى تشكيل الفراغ المسرحى
فى مسرحية «كاليجولا»

تأليف : البير كامى

اخــراج : سعد أردش

الرؤية التشكيلية : صبرى عبد العزيز

التجريب فى تشكيل الفراغ المسرحى
لمسرحية «كاليجولا»

إن التجريب فى تشكيل الفراغ المسرحى، فى جوهرة، هو بحث عن لغة بصرية جديدة، تخرج على التقنية الكلاسيكية من أجل استكشاف طرق تعبير جديدة. وما كان يشغل عقل المصمم لهذا العمل هو البحث عن صيغة تشكيلية مسرحية لها خصوصيتها، من خلال الجدلية بين المصمم واللغة البصرية الموروثة.

والصورة المرئية المسرحية تؤسس على الوجود الحى للمثل، والتفاعل بين حركة الجسم الحى وحركة المناظر والإضاءة، مع إيقاع المؤثرات المسرحية والموسيقية، بهدف الحصول على صورة مرئية مكثفة نابعة من تآلف الفنون المسرحية كافة. وفى النصوص الميتافيزيقية، يتم التعبير عن الأفكار برموز بصرية لها دلائل فى الفراغ المسرحى الذى هو فراغ زمانى ومكانى فى آن واحد :

زمانى: (الكلمة - الموسيقى - الإضاءة)

مكانى: (جسم الممثل - المناظر).

والنص المسرحى لا يعد مكتملا إلا بتجسيده داخل الفراغ المسرحى أمام متفرجين. وكل نص مسرحى يملى أسلوبه الذى يعنى التعبير عن مضمون المسرحية ومناخها العام، ويتوقف الأسلوب فى تشكيل الفراغ المسرحى على متغيرين، هما:

١ ـ الفكرة أو الروح العامة التى يراد تأكيدها فى النص الدرامى، والقيم التى تم استخلاصها منه، بوصفه محورا للعرض المسرحى فيما يطرحه على المتفرجين.

٢ ـ الرؤية الإخراجية.

وعن الفكرة والروح العامة التى يراد طرحها فى النص الدرامى (كاليجولا) للكاتب ألبير كامى (١٩١٣ ـ ١٩٦٠)، بوصفه محورا للعرض المسرحى، يتحدث مترجم نص (كاليجولا) الفنان رمسيس يونان (١٩١٣ ـ ١٩٦٦) فى المقدمة فيقول:

«لذلك اختار كامى بطلا لمسرحيته حاكما مطلق التصرف، لا يحد سلطانه قانون، لأنه هو الذى يشرع القوانين. بل لا يقيد يده أو لسانه واحد من تلك الاعتبارات السياسية أو الاجتماعية التى يقف عندها حتى الحكام المطلقون. وهو حاكم شاب. ولكنه رغم شبابه لا ينقاد لعشق أو لمثل من تلك المثل السامية، أو لغاية من تلك الغايات الجليلة التى يشقى لتحقيقها بعض الناس أو يسعدون، ولكنها فى زعمهم جديرة بأن يقضى فى سبيلها العمر وتبذل الحياة. فقد اكتشف هذا الحاكم وهو لم يزل فى ميعة الشباب أن الحياة سخف لا مغزى له، وأن الغايات الجليلة أضاليل، والعواطف الجميلة ترهات أو فقاقيع، تمتد إليها كلها يد الفناء. وإذا اعتقدنا حقا بسخف الحياة، فقدنا المعايير والموازين التى نقيس بها قيم الأشياء، وحرمنا مسوغات المفاضلة بين فعل وفعل، فتساوى أمامنا الخير والشر، والجمال والقبح، والعدل والظلم، والحب والبغض، بل تساوت لدينا الحياة بالموت»[١].

إن مسرحية (كاليجولا) التى نحن بصددها تستقى مادتها من المؤرخ الرومانى سويتون فى كتابه (حياة اثنى عشر قيصرا) الذى يتحدث فيه عن شخصية «كاليجولا» فيقول:

«كان كاليجولا مصابا بالصرع منذ طفولته.

وكان يقف كثيرا أمام المرآة ليجرب فى قسمات وملامح وجهه كل ما يثير الفزع والرعب، ولم يكن كاليجولا متمتعا بصحة طيبة جسميا وعقليا»[٢].

وقد اختار ألبير كامى شخصية هذا الإمبراطور الذى حكم الإمبراطورية الرومانية ما بين سنتى ١٢ و ١٤م، ليصورمأساة من مآسى العصر؛ وهى مأساة الفكر كما استشعرها فى الثلاثينيات والأربعينيات تحت تأثير تيارات الإرهاب والعنف للنازية والفاشية. وأمام الشعور بعبث الحياة وعدم خضوعها لمنطق العقل، تغلب عليه فى هذه الفترة موقف الرفض ومذهب العدمية الذى صاغه «نيتشه». إن كامى لم يذهب مذهب الوجوديين فى الوقوف عند قبح الحياة. بل تعداه إلى موقف التمرد على هذا القبح والإيمان بقدرة الإنسان على تغييره.

ويقول إبراهيم حمادة عن العبث فى (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية):

«اللامعقول» أو «العبث» يعنى النشاز، والنبؤ عن القاعدة، وانعدام المعنى، ومن طبيعة هذه الصفات، إثارة الضحك، إثارة الأسى أيضا. وكان ألبير كامى أول من استخدم كلمة «اللامعقول» أو «العبث» فى مقالته سيزيف ١٩٤٢ لوصف حال الإنسان، والتعبير عن فراغية وجوده».

تعتبر مهمة مسرح العبث ميتافيزيقية، على أساس أنها تمتد خلف الحدود النفسية، والأخلاقية، والإجتماعية التى قررتها الدراما التقليدية من قبل. فهذا المسرح لا يشرح أية قضية، ولا يحاول الدخول فى جدل حول إيديولوجية معينة، وإنما هو مسرح موقف، مثلما هو ضد الأحداث المتتابعة، والمتصلة الحلقات، على أساس سببى. فالفعل فى مسرحية لا معقولة، لا يروى قصة بالمعنى المعتاد، وإنما يقدم هيكلا من الصور، المصممة على أساس أداء مهمة توصيل الاضطراب والقلق إلى الآخرين. وهذا القلق المطلوب توصيله نابع أساسا من التيقن من أن الإنسان محاط بعوالم مطلسمة ومسرفة فى الإلغاز والتعمية».

«فالمتفرج، يواجه دائما بشخصيات محبطة، تظل أفعالها ودوافعها إلى درجة كبيرة غير مفهومة، ومتناقضة، وبالتالى مضحكة. ومن ثم، يكاد يكون من المستحيل تقمص مثل هذه الشخصيات».

«إن المسرحية العبثية تتضمن فى العادة كثيرا من النشاط البدنى، إلا أنه نشاط مزيف ومفتعل، لأنه بالنسبة لنا لا يشكل فعلا فى واقعنا. والكمية الكبيرة من الحركات الجسمية تجاهد فى التأكيد على الفكرة العبثية، وهى: أنه مهما حاول الإنسان شغل نفسه، فلا شىء حقيقيا يحدث فى وجوده.

كما أن المسرحية العبثية تنبذ (واقعية) المكان والزمان»(٣).

ويفسر كامى الانقلاب المفاجئ فى شخصية «كاليجولا» بعد وفاة أخته وعشيقته «دروزيلا» من إمبراطور عادل إلى وحش، ويرى فيه كشفا عبثيا.

فمن وجهة نظر كامى أن «الواقع» دائما غير مكتمل، واللحظة الخاطفة التى نسميها «الموت» هى اللحظة الوحيدة التى يكتمل فيها كل شئ.

فالمأساة تبدأ بعد موت «دروزيلا» مباشرة، وقد اختفى الإمبراطور فقلق الأشراف لغيابه. وبعد فترة يعود متعبا ليؤكد لهم أنه ليس بمجنون، بل إنه لم يشعر بمثل هذا الصفاء، لأنه اكتشف حقيقة بسيطة:

«لست مجنونا، بل إنى الآن أصفى ذهنا مما كنت فى أى وقت مضى. كل ما فى الأمر أنى شعرت بحاجة ملحة مفاجئة تدفعنى إلى إرادة المستحيل. إن الأشياء فى وضعها القائم لا ترضينى».

«إن هذا العالم، بحالته، لا يطاق. ولذا كانت حاجتى إلى القمر أو الفردوس أو الخلود، إلى شىء ما، خارج هذا العالم..».

«إنى أقسم لك أن هذا الموت ليس شيئا فى ذاته، ولم يكن بالنسبة إلى سوى علامة دلتنى على حقيقة جعلت من القمر لدى ضرورة. وهى حقيقة جد بسيطة، جد واضحة، بل سخيفة بعض الشئ ومع ذلك يصعب اكتشافها، ولا طاقة لى على احتمالها».

«إن الإنسان يموت محروما من السعادة».

«إذن فكل ما حولى إفك وكذب.. غير أنى أريد أن يعيش الناس فى الصدق..»(٤).

تجعل طبيعة الموت جميع الأشياء متساوية فى عدم الأهمية. إن «كاليجولا» من وجهة نظر دوافعه لا يكون شريرا ولا طاغية، بل مثاليا يلاحق فكرته أو حقيقته الجديدة حتى خاتمتها المنطقية: «أعدامات، مجاعة، دعارة، ابتزاز..».

إن «كاليجولا» كان يريد القمر رمزاً للمستحيل الذى كان يؤرق لياليه بعد موت «دروزيلا». وقد جعل الشقاء منه رجلا آخر، وبدأ يشعر بأن الحياة لم تعد ترضيه، فاستبد به جنون الحصول على المستحيل، وأخذ يحتقر كل ما حوله ويمارس الحياة بحرية مطلقة، ثم يدرك أن ما يفعله ليس هو الحرية الصحيحة؛ لأنه يتحدى حدود المنطق. إنه يريد الحصول على القمر، ويعتقد أن تحقيق المستحيل سيغير وجه العالم، ولتحقيق هذا الهدف المجنون يعلن عزمه على القضاء على كل معارضة، ويجبر الناس على الخضوع لمنطقه الذى يصل إلى حد الجنون. إنه يعتبر نفسه الإنسان الحر الوحيد فى الإمبراطورية، ولابد أن تنفذ مشيئته.

إن متعة كاليجولا كانت فى سلب الأموال، واغتصاب النساء، وتوزيع الموت! حتى عشيقته «سيزونيا» فقدت حياتها على يديه. لقد وجد سعادته فى القتل وفى حرية ممارسته. إنه يعلم أن من حوله متآمرين كثيرين يسعون إلى قتله، ولكنه لا يخاف، لأن دوافع الحرص على الحياة انعدمت عنده.

ولكنه أدرك فى النهاية أن الإنسان لا يمكن أن يكون حراً على حساب الآخرين. إنه مدفوع إلى حتفه بقوة نتيجة امتلاكه السلطة والحرية المطلقة.

لقد وجد كاليجولا نفسه غريبا وسط طائفة من الناس يشتركون فى الإيمان بشئ ما يجعلون منه مغزى الحياة، فسيزونيا عشيقة تتخذ من جسدها إلهات، وتتخذ من اشباع شهواته همها الأكبر فى الحياة. وهؤلاء الأشراف يعبدون المال ويسعون إلى الحصول عليه.. وهكذا. وأراد كاليجولا وسط هؤلاء الناس أن يسير بالمنطق، فما أن يهديه منطقه إلى فكرة إلا يضعها موضع التجربة العملية، حتى لو كان هذا التنفيذ إنشاء بيت للدعارة، أو الحكم بالإعدام. وضاق أيضًا كاليجولا بمنطق الطبيعة، فهذه الأرض لا تسأم الدوران حول نفسها الملايين من السنين،

وهذه التربة تلد الأحياء ثم تميتهم بعد أن تدفعهم إلى التوالد لتميت مواليدهم من بعدهم أو من قبلهم.

إن كل هذه الأوضاع المقيدة لإرادة الإنسان، تجعل كاليجولا لا يحلم بعالم آخر انمحت فيه القيود والحدود، ليصبح القمر والمستحيل فى متناول اليد، ولكنه فى النهاية يعترف بأنه لم ينته إلى شىء:

«إنى لم أسلك السبيل الذى كان ينبغى أن أسلكه فلم أنته إلى شئ. إن الحرية التى مارستها ليست هى الحرية الصحيحة»(٥).

إن «كاليجولا» الذى تملكته رغبة «المطلق» لا يرضى بها، ويقرر أن يستخدم السلطة ويمارسها فى حرية مطلقة حتى النهاية، ولكن الإنسان لا يستطيع أن يهدم كل شئ دون أن يهدم نفسه.

إن مسرحية (كاليجولا) تشير إلى أن الإنسان لا يشعر بذاته إلا إذا تحرر، وبما أن الحرية، مثل القمر الذى أراد امتلاكه، من المستحيلات، فإن شيئا واحداً يبقى بمواجهة اللامعقول؛ وهو التمرد على عالم فقد القيم.

إن التمرد احتجاج ضد اللامعقول، وهو كفيل بإنقاذ الإنسان من الوجود المرعب.

فالامعقول والتمرد هما حياة الإنسان؛ اللامعقول فى الصلة، فى العلاقة بين الأشياء، فى علاقة الإنسان بالوجود.

فالعبث هو لا معقولية الحياة. إذن، فلنتمرد حتى ولو كان الموت جزاء.

وعن تعريف «العبث» عند ألبير كامى فى موسوعة المصطلح النقدى نجد:

«إن العبث عند كامى هو غياب التواصل بين حاجة الذهن إلى التماسك وبين فوضى العالم التى يعانيها الذهن، والجواب الواضح يكون إما الانتحار، أو على النقيض من ذلك، طفرة فى اليقين»

ويفرق كامى بين نوعين من الانتحار: جسدى وفلسفى(٦)».

لقد عالج «كامى» العبث فى (أسطورة سيزيف) وفى (الغريب) وفى مسرحية (كاليجولا). وفى (أسطورة سيزيف) يضع كامى فكرة الانتحار التى تطرح قضية «معنى الحياة». ولكن كامى يرفض الانتحار، ويجعل من العبث بداية تدعوه إلى تجاوزه، ومن المستحيل خطوة نحو الممكن. إذن، العبث نقطة انطلاق ولا يمكن أن يكون هدفا وهذا ما عبر عنه كامى بقوله:

«إن البرهان الأول والوحيد فى صميم تجربة العبث هو التمرد»[٧].

من هنا، كان انبثاق التمرد فى فلسفة «ألبير كامى» الذى ينتهى إلى الحقيقة الموضوعية التى تثبت وجود الـ «أنا» ثم وجود الـ «نحن».

إن التمرد عند «ألبير كامى» تمرد ميتافيزيقى، وهو الذى ينبع من الشعور بعبث الوجود، وقد يؤدى إلى العدمية المطلقة، أما التمرد التاريخى، فهو تمرد الإنسان على وضعه من حيث هو عبد، وقد يتحول إلى ثورات جماعية.

ويتحدث فؤاد زكريا عن الثورة والتمرد عند كامى فيقول: «فى عصرنا هذا لم يعد التمرد، فى رأى كامى، تمرد العبد على سيده، ولا تمرد الفقير على الغنى، وإنما أصبح تمردا ميتفيزيقيا، أعنى تمرد الإنسان على وضعه وموقفه الإنسانى ذاته، فالتمرد الميتافيريقى هو احتجاج على أوضاع الإنسان وعلاقته بالكون، وهو تأكيد لفردانية الإنسان الذات إزاء عوامل اليأس ومظاهر الموت، ولكن على مستوى إنسانى شامل، لا على المستوى الفردى وحده.. هذا التمرد الميتافزيقى يشجع على «الجريمة» أى على مظاهر القسوة والتنكيل والقتل التى يحفل بها عصرنا الحاصر، والتى بلغت قمتها فى الفاشية والنازية»[٨].

وقد يكون العبث دافعا سواء إلى تحطيم الذات (عن طريق الانتحار الجسدى) أو إلى المحافظة على الذات (عن طريق الانتحار الفلسفى) أو الانتحار الذهنى بالقضاء على العقل.

إن العبث ما هو إلا علاقة انعدام التوافق بين الفرد والعالم، كامى يصور العبث باعتباره مزجا بين العاطفة والجمود. وينشأ العبث من الإحساس بالانعزال

فى عالم مغترب، والإحساس بالقلق الغامض والإحساس بالاغتراب بالنسبة إلى أنفسنا؛ الأمر الذى يعد انعكاسا لصورتنا فى المرآة.

والإحساس بالغربة والاغتراب، هو الطاعون المشترك بينه وبين الآخرين.

إن ألبير كامى وجد أن حياة الإنسان تصطدم بتناقضات وعذابات الحياة، وأنه قد حكم عليه ظلما بأن يعيش وينشر الوحدة والانسجام وسط التناقض والاضطراب فى عالم غير عاقل.

إنه انعدام التوافق بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقى وانعدام المنطق فى تركيب العالم؛ الأمر الذى يكابده الذهن ويعانيه.

إن «العبث والتمرد والثورة» هى حياة ألبير كامى وفكرة وإبداعه، وتعد مسرحياته صياغات درامية لفلسفته القلقة. والصراع والقضايا التى تثيرها هذه المسرحيات يؤديان تلقائيا إلى مأساة النفس؛ المأساة الميتافيزيقية التى يعالج فيها القضايا التى تثقل ضمير الإنسان فى القرن العشرين. وهى تعكس تطورا فكريا متصلا بالتجربة والحياة. ويمكن أن نقسم نتاجه المسرحى إلى مرحلتين:

١ ـ مرحلة اللامعقول، فمسرحيتا (كاليجولا) و (سوء التفاهم) تعبران عن ميتافيزيقا اللامعقول.

٢ ـ مرحلة التمرد، فمسرحيتا (العادلون) و (حالة الحصار) تعبران عن ميتافيزيقا التمرد.

وتتحدث سامية أسعد عن هاتين المرحلتين فتقول:

«إن تجربة اللامعقول ضرورية للإنسان بالقدر الذى تمكنه من تحرير وعيه وذلك بمحوها للآراء السابقة على التحقيق. إلا أنها لا تكفى، لأنها لا تقرر قاعدة للفعل أو السلوك والتمرد، تلك الحركة التى لا تقاوم والتى يثور بها الإنسان على الكون والموت، تمكنه من تخطى اللامعقول والإحساس بالوعى الحر.

هذا التمرد تمرد ميتافيزيقى، بمعنى أنه يناقش مصير الإنسان والعالم. وفكرة التمرد هذه تبدو فى «سوء التفاهم» و «كاليجولا» فى صورة سلبية هدامة، لكنها فى حالة «الحصار» و «العادلون» تبدو فى صورة إيجابية بناءة»(٩).

إن الرؤية الإخراجية لعرض (كاليجولا) الذى قدمته الفرقة الأكاديمية للمسرح بأكاديمية الفنون، من إخراج سعد أردش، جاءت تطرح مجموعة من التساؤلات أهمها:

كاليجولا هل هو إمبراطور؟ هل هو مصلح اجتماع؟ هل هو إنسان عدمى يائس من إمكان الإصلاح؟ ولهذا فقد اختار الحل التدميرى الكامل لكل شئ.. حتى هو نفسه..؟

وجاءت الإجابة فى (الطاعون) ومشاكل الديكتاتورية فى حياة الشعوب.

إن كاليجولا رؤية للماضى بعين الحاضر، تكشف ما تنطوى عليه من تناقض وموت، وتؤكد أن نظام القطيع هو الذى يخلق الديكتاتورية ويجعلها تعيش.

وجاءت الرؤية الإخراجية فى أسلوب اصطلاحى، بهدف إيجاد معادلة إيقاعية بين العناصر المكونة للعرض المسرحى؛ بداية من دراسة النص وتحليل الكلمة وكل مدلولاتها، وعلاقاتها اللغوية والإيقاعية بمجموعة الكلمات، ليبعث منها الصورة الصوتية والحركية واللونية التى تحيلها كائنا حيا يستمد حياته من حياة الممثل، ومن الوسائل المسرحية المبسطة، بهدف تحقيق المستوى العلمى والحرفى للممثل.

وعن فن الممثل يقول ألبير كامى:

«يجب أن يعانى الانفعالات التى يصورها بكل عنف وحدة. إن فنه هو الإثارة إلى أقصى درجاتها، وأن يتوغل إلى أبعد الحدود فى حياة الغير»[١٠].

إن كامى، حين يطلب أن يعانى الممثل الانفعالات التى يصورها، يقلل الدور الرمزى للمثل باعتباره بطلا لفلسفة العبث، فالممثل هو الذى يمثل الإنسان اللامعقول، أى الإنسان الذى يكابد. إن الدور يخلقه ويؤديه، ويكتمل هذا الدور فى حدود بعينها من الزمان والمكان.

ويعد المسرح ذاته رمزا لملابسات الحياة كما يكشف عنها العبث، وهى الملابسات التى يتحتم على الإنسان اللامعقول أن يوجد فيها. فجدران المسرح ترمز إلى «الجدران اللامعقولية»، وخشبة المسرح ذاتها ترمز إلى عنصر

اللامعقول وجوهره، كما يوحى الستار الذى يسدل فى آخر المسرحية بحتمية الموت.

وأهمية الجسد بالنسبة إلى الممثل تجعل منه رمزا للإنسان اللامعقول. إن تأكيد كامى أهمية الجسد هو ما جعله يرى فى التمثيل حلا للتناقض بين وجدانية جسده وتعدد الأدوار التى يؤديها هذا الجسد طوال حياته. فالممثل يجمع فى عملية واحدة بين التفرد والتعدد، تفرد جسده والتعدد الذى يصبو إليه عقله.

عن فن الممثل من وجهة نظر المخرج يقول سعد أردش:

«إن (العقل) والطاقة العقلية المشعة هما الوسيلة لتجسيد المعانى، والألوان والأفكار، والتوجهات التفسيرية، وهما الوسيلة لعقد تواصل فكرى حى مع الجمهور من خلال الكلمة والمدلول وقد حدد العقل هذا المدلول. بحسب التفسير الإنسانى الذى يأخذ به الممثل.

والعقل بهذا المعنى يصبح الوجه الآخر للوجود الإنسانى، بحيث يصبح أداء الممثل «فكريا» ويصبح الممثل مفكرا يواجه المتفرج «المفكر»، لا «المتفرج المتلقى».

وإذا كان الرمزيون من أمثال ماير هولد وأتباعه قد أسندوا للعقل عند الممثل الوظيفة الأساسية والإبداع، وأسندوا إليه مهمة التوصل إلى صورة أدائية ترتفع فوق مستوى الواقع وتستبعد كل ما هو أرضى وقبيح، وتحمل ذلك الانفعال تلك الرعشة البدنية والحركة البيولوجية، فإن منهج الرائد الاشتراكى برتولد بريخت هو الذى كشف على نحو كامل عن الوظيفة الاجتماعية لعقل الممثل فى إبداعه. إن العقل عنده هو أداة التفسير الاجتماعى، وهو الذى يحقق المعادلة الصعبة فى تحقيق الوجود الثلاثى الذى يريده للممثل على خشبة المسرح، فهو يريد له أن يكون ذاته أولا، والشخصية ثانيا، والناقد الاجتماعى ثالثا»[١١].

والفن المسرحى هو تعبير عن الإنسان الذى يشكل مركزاً ومحوراً للكون والمجتمع. ومصمم المناظر والملابس والإضاءة يساهم فى بناء المناخ التشكيلى للعرض المسرحى بلغته البصرية التى يعبر بها عن البناء النفسى والاجتماعى

والاقتصادى، ويبدع رؤية تشكيلية تتواءم والرؤية الإخراجية للنص المسرحى. لذلك، جاءت الرؤية التشكيلية بالأسلوب الاصطلاحى الذى يتعامل مع الفراغ المسرحى، على أن خشبة المسرح ليست إلا خشبة مسرح وكل ما عليها تمثيل فى تمثيل.

وعملية مسرحة المسرح لها لغتها الخاصة النابعة من قدرات المسرح التقنية.

إن هذا الأسلوب يتعامل مع التجريدية بدرجات مختلفة، ويحوى فى داخله أساليب عدة، كالشكلية التى تمضى فى البعد والتجريد عن الواقع الموضوعى.

إن المناظر التجريدية هى المناظر «المؤسلبة»؛ أى التى تميل إلى الاختزال الشديد بدلا من المحاكاة أو التمثل الحرفى، ومن ثم، فهى لا تحاول خلق صورة مسرحية واقعية، وإنما تسعى إلى خلق مناخ تشكيلى يعتمد على عناصر أربعة هى:

١ - الخلفية التشكيلية (ستار خلفى وضعت عليه حبال من الليف).

٢ - الجوانب أو الأجنحة وهى عبارة عن تشكيلات مجزأة بأسلوب الخلفية نفسه.

٣ - كل الجزئيات المتحركة أو الثابتة التى تشغل سطح خشبة المسرح مثل: كرسى كاليجولا، المنضدة، والمقاعد فى بيت شيريا ... إلخ.

٤ - مقدمة خشبة المسرح.

إن الصورة المرئية المسرحية كل متكامل، وأساسها فى هذا العرض القيم الخطية لجسم الممثل أو أجسام مجموعة الممثلين، كأشكال متحركة فى الفراغ المسرحى تتقابل وتفترق، وتتباعد وتتواجه، فتملأ الفراغ المسرحى حياة.

لقد التزم المصمم بالشكلية عند تجسيد نص (كاليجولا)، بهدف تقديم منطقة للتمثيل فوق خشبة المسرح، دون تحديد مكان للأحداث، إنها مجرد منطقة مسطحة وعارية ومحاطة بستائر ذات لون أسود عليها ستائر أخرى من التل الرمادى الشفاف مركب عليها تشكيلات لحبال الليف بلونها الراكز الباهت،

وتهدف إلى إخفاء عمق الخشبة وجوانبها، وإلى تحديد البقعة التى يتحرك فيها الممثلون، بهدف تهيئة مساحة فارغة للمخرج ينثر فوقها الممثلين بإيقاعات وتكوينات فنية، وفى العمق، عند منتصف الجزء العلوى من الفوندى الخلفى، نرى القمر كشكل جنينى يتلون بألوان الإضاءة ودرجاتها.

ولقد حاول المصمم أنم يؤكد الحالة المطروحة من خلال المناخ المحيط بكاليجولا، والتعبير عن عالمه الداخلى: الموت، الحب، المستحيل.. إلخ، من خلال ذلك التوتر والتناقض بين عالم كاليجولا والمجتمع.

لذلك، جاء اللون الأسود يشكل الفراغ المسرحى، ويحيط بالعرض كله، بكواليسه وبراقعه وخلفيته التشكيلية.

وجميع وحدات المناظر تسبح فى ذلك الفراغ الذى يشكل رقعة بلا حدود تحتوى كل الأشياء، وتكسر هذا الفراغ خطوط الحبال الليف المتتالية بحلزونية بتكرار يعكس انحلال المكان.

وجاءت المناظر تعكس التشويه العقلى والعاطفى الذى تعانى منه الشخصيات، وحاول المصمم أن يجد رموزاً صحيحة للتعبير عن واقع الحياة الداخلية للشخصيات، والتوتر الذى يسود المكان يصدر عن اجتماع الإحباط الأخلاقى مع التحليل العقلى، والإحساس بالعبث هو الإحساس بالغربة والاغتراب، هو الطاعون المشترك بينه وبين الآخرين.

ويتحدث جون كروكشانك عن العبث عند كامى فيقول:

«يقصد كامى من لفظة العبث، بوجه عام، انصرام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقى وبين انعدام المنطق فى تركيب العالم، الأمر الذى يكابده الذهن ويعانيه»[١٢].

إن العبث عند كامى ينشأ من العلاقة بين الفرد والعالم، بين الحاجات المنطقية للإنسان وانعدام المنطق فى الوجود. إن هذا المناخ أو الجو هو الذى يسيطر على حدث المسرحية، ويهيئ المشاهد لمواجهة واقعة مفجعة مأساوية، عن

طريق الحوار المتوتر العصبى، وبتصوير الطبيعة ذات الليل الدامس شديد البرودة، مثل لحظة دخول كاليجولا بعد موت دروزيلا.

إن التوتر الدرامى هو اللحظة التى تبلغ فيها الحدة الأنفعالية ذروتها. والممثل جزء من التشكيل الكلى للعرض، والجو النفسى هو توليفة يتداخل فيها الممثل واللون والحركة والإيقاع الموسيقى مستهدفا كسر حواجز الإيهام بين خشبة المسرح والمشاهدين.

وإعطاء العرض شكل النحت البارز والغائر، من خلال تشكيلات الحبال المصنوعة من الليف على التل كسطح شفاف، يهدف إلى اعطاء الفراغ المسرحى قيمته المجردة واحتوائه فكرة النص عن طريق الصياغة الفنية بالوسائل المسرحية البحتة. تلك الصياغة تنشط خيال المتفرجين وتحدث عملية جدلية بين المبدع والخامة التى يشكل بها الفراغ من خلال مفهومها وإمكاناتها، هذا إلى جانب الجدلية مع المجتمع والتاريخ والمضمونات المطروحة.

إن هذه الرؤية التشكيلية، ومن وجهة نظر المصمم، تحرر المسرح من أسر المناظر التاريخية، فالدلالات التى تتولد من تزاوج الإضاءة الملونة والكتل والأسطح تؤدى إلى خلق المناخ الدرامى المناسب لتراجيديا الإنسان المعاصر. «بالإعتماد على توظيف خامة القماش للتشكيل فى الفراغ من خلال حركة الممثل مع الضوء الساقط عليها فى عملية عضوية، تم إيجاد الحالة المسرحية وإعطاء مجالات متعددة للرؤية من زوايا مختلفة، مما جعل المشهد أشبه بعمل نحتى، ومما حطم الجمود بإعادة توزيع الظلال ومساحات الضوء بشكل متجدد خلال العرض مع كل حركة وتصاعد وتغير فى الأمكنة؛ حيث تولد فى الفراغ كتل وأسطح تغير فى الرؤيا وتؤكد قيمة الديمومة. لقد تمت تلبية الحاجة إلى إعادة النظر فى الصيغة التى يتم بها تشكيل الفراغ المسرحى نتيجة لظهور نظريات جديدة فى التصميم المسرحى خاصة، والفن التشكيلى عامة، بفروعه المختلفة التى كان لها الأثر الأكبر فى تطور تشكيل الفراغ المسرحى الذى يعد أحد الأركان الأساسية فى العملية التصميمية المسرحية بجوانبها الشكلية والوظيفية.

وكان على المصمم اكتشاف الصفات الأساسية لكل من:

الشكل، والبناء، والخامات.. بهدف تنمية الابتكار، وكشف علاقات جديدة، والاستمتاع بالقيم المرئية والتعميق فى تركيب الصورة المرئية وبنائها، واستخدام بعض الخامات الحديثة وطرق توظيفها، محاولا إعادة اكتشاف علاقات تشكيلية داخل الفراغ المسرحى ودفع المشاهد إلى الوعى والتيقظ، فنحن نعيش عصرا مضطربا ينعكس فيه الماضى الذى هو مرآة للحاضر المعاصر.

لقد كان السؤال الملح على ذهن المصمم هو:

هل تقدم (كاليجولا) من خلال الإطار التشكيلى الموحى بالعظمة الرومانية بأسلوب تاريخى كلاسيكى يتحرى المطابقة التاريخية للمنظر والملابس؟ أم تقدم بأسلوب تجريدى رمزى لا يحدد زمانا معينا؟

وهذا السؤال الأخير يعطى حرية للإبداع بعيدا عن القيود الفنية التقليدية للطراز الرومانى؛ خاصة أن النص الدرامى والرؤية الإخراجية يسمحان بذلك.

واختار المصمم فى خطته التشكيلية الأسلوب التجريدى الرمزى، اعتمادا على منطق المسرح مسرحا.. وجاء التصميم ليعكس ما يمليه الفكر فى النص المسرحى. وكان الهدف الأساسى للتصميم فى هذا العرض هو البحث عن الجوهر الديناميكى للتشكيل فى الفراغ المسرحى، وليس البحث فى الشكل الظاهرى للطراز الرومانى.

فالحقيقة تكمن فى أعماق الأشياء، ومن ثم يتم التعبير عنها عن خلال الرمز والإيحاء والتلميح، لأنها مثيرة للمعانى فى الأذهان.

إن تحرير الممثل من أسر المناظر التاريخية له أثر بالغ الأهمية على الجمهور الذى يشترك بخياله بصورة أكثر فعالية؛ بحيث تصبح الأفكار واللغة فى أهمية الحدث المسرحى.

وللتصميم إيقاع بصرى يتوافق مع الايقاع السمعى للحوار والمؤثرات والموسيقى، وهذا التوافق يضفى على العرض المسرحى جوا خاصا يساعد

المتفرجين على متابعة العرض المسرحى. لذلك، أخذ المصمم فى البحث عن نوعية المناخ الذى يجعل الطاغية يعيش، خاصة أن العبث جزء من حياتنا.

إن الطاعون بالنسبة إلى كامى لا يعنى الوباء فى حد ذاته بل المصاعب الكبرى التى قد تشمل الديكتاتورية والاستعمار وقهر الإنسان للإنسان، وهو يرى أنه مهما كان المصاب جللا فلابد له من نهاية. وقد جاءت الحركة التعبيرية فى البالية لتعطى نوعا من التكثيف لفكرة الطاعون، وما يشبه المرآة لكاليجولا.

ولتشكيل الفراغ المسرحى، كان لابد من طرح مجموعة من الأسئلة من أجل الوصول إلى خطة تشكيلية محكمة للفراغ المسرحى، خاضعة لمعطيات النص الدرامى، وللرؤية الإخراجية. وهذه الأسئلة هى:

١ - أى القيم الدرامية يجب تأكيدها؟

٢ - كيف يمكن الحصول على التنوع فى مناطق التمثيل من خلال الإكسسورات لمحدودية الظروف فى ظل محدودية الإنتاجية؟

٣ - كيف يمكن معالجة كرسى كاليجولا تشكيليا؟

٤ - العملية الجدلية، بين المبدع والخامة التى يعمل بها من خلال مفهومها وإمكاناتها؟

٥ - كيف يمكن توفر عنصر الابتكار فى التنفيذ الذى من شأنه يخدم التصميم؟

٦ - ما الألوان التى يمكن استخدامها فى الملابس من حيث هى شكل متحرك فى الفراغ المسرحى؟

٧ - الفراغ المسرحى بمستوييه الأفقى والرأسى، ودور الإضاءة فى تحويله إلى عالم حسى موحد، ومدى ما يتوقع أن تحدثه فى تغير الأمكنة؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة كان لابد من البحث عن دلالات بصرية تتحرك فى الفراغ المسرحى الذى هو عنصر وسيط بين النص والعرض؛ فهذا الفراغ يتم فيه تجسيد العرض. من هنا، لم يهتم المصمم بالمنظر المسرحى بوصفه زخرفة

داخلية، بل من أجل تأكيد المكان الذى يكشف عن الشخصيات ويساعد على توضيح الجدل وتأكيده، وذلك باختيار دقيق لعناصر التصميم، من شأنه أن يحرك مخيلة المشاهدين، وأن يخلق مناطق للتمثيل ويقدم دوافع الحركة للممثلين.

وقد استخدم المصمم أسلوبا تجريديا لا يهتم فيه بالتطابق بين الشكل الظاهرى ومعطيات التاريخ، وذلك من أجل طرح معان كلية والنفاذ إلى ما وراء الشكل الخارجى. والمسرح فن يميل إلى التجريد والرمز والإيحاء، فمن الممكن أنه يشير كرسى مثلا إلى العرش كما حدث فى هذا العرض (كرسى كاليجولا).

أما المناظر، فلابد أن تكون بسيطة؛ غاية فى البساطة، ولا يحتاج الأمر إلا إلى صورة خلفية للدلالة على مكان المشهد مثل قصر كاليجولا أو بيت شيريا.. إلخ، وهذه البساطة فى المناظر من مستلزمات سرعة تغيير المشهد من مكان لمكان على المسرح.

وألبير كامى من الكتاب الذين يعتبرون أن مجالهم الحقيقى فى البحث والدراسة هو نفس الإنسان لا مظاهره المادية، وكل مظهر مادى له دلالة نفسية.

وعن الفن المسرحى يقول ألبير كامى:

«المسرح دير بالنسبة إلى.. يخبو صخب العالم أسفل جدرانه، وداخل سوره المقدس، لا تكل جماعة من الرهبان العالمين الذين وهبوا أنفسهم لغاية والتفتوا إلى عائل واحد، من أعداد القداس الذى سيحتفل به لأول مرة.

«لا قيمة للمسرحية إلا بإدخال المصدر الإنسانى كله فى الاعتبار بكل ما فيه من بساطة وعظمة. وذلك على غرار مسرحنا الكلاسيكى والمآسى اليونانية.

«إن من يريد إخراج مسرحية إخراجا حسنا، عليه أن يعرف وزن الديكور بذراعيه. إنه لقانون فنى هام. ومن جهتى أنا أقول إننى أحب هذه المهنة التى تضطرنى إلى أن آخذ بعين الاعتبار الدراسة النفسية للشخصيات، وفى الوقت

نفسه موضع مصباح ما، أو أصيص زهرة، أو نوع قماش، أو وزن صندوق ينبغى أن يرفع إلى أعلى المسرح»[١٣].

وفى هذا العرض، كان الهدف من التصميم هو إعطاء مجالات للرؤية متعددة من زوايا مختلفة: «كرسى كاليجولا» من حيث هو عمل نحتى، وتحطيم الجمود. وإعادة توزيع الظلال ومسطحات الضوء بشكل متجدد وفى كل حركة جديدة، تضاعف الأمكنة وتغيرها، تولد فى الفراغ كتلاً وأسطح تغير فى الرؤيا وتؤكد قيمة الديمومة. والإكسسورات والأثاث يحددان مكان الحادثة الدرامية بشكل مكثف وعام، أما الإكسسوارات الخاصة بالممثلين فهى مكملة للأداء الحركى فى التعبير ومكملة للشكل العام للصورة المرئية.

إن هدف المصمم كان إحداث التأثير والتخيل وليس الوصف والنقل. والفراغ المسرحى فراغ مجرد وروح البحث والكشف هى الهدف الأسمى.

إن الخيال أساس التفكير الإبداعى، الذى يؤدى إلى الإبداع، ويرتبط هذا الخيال ارتباطا وثيقا بتمثيل الرموز الداخلية وإخراجها على شكل صور مرئية، فالرؤية الفنية هى عملية إبداعية تؤدى إلى صور بصرية وتعتمد على التعاون الوثيق بين العين والعقل.

ويعتمد الإدراك البصرى على عدد من العوامل بعضها أساسه سيكولوجى، وبعضها الآخر أساسه ثقافى أو حضارى أو تقليدى.

لقد جاءت المناظر فارغة فى انتظار الحضور الحى للممثل من حيث هو شكل متحرك بملابسه، مع حساب الفراغ الذى سيتحرك فى إطاره الممثلون خلال عناصر يستدعى الحدث وجودها؛ مثل كرسى كاليجولا الذى جاء تصميمه ترديدا للدائرة، وبشكل كتلة تضيف وزنا إلى الممثل الذى يقف إلى جواره، أو يحركه وهذا أيضا بهدف تأكيد شخصية كاليجولا داخل الفراغ المسرحى، ولأن تصميم المناظر لهذا العرض كان يتطلب إبداعا دقيقا لمكان يكشف عن الشخصيات ويساعد على توضيح الحدث وتأكيده، فقد عمد المصمم إلى اختيار الخطوط المنحنية التى تتضمن حركة تقترب من الحياة. وبتكرار المنحنى نفسه

مرات عدة فإننا نشعر بالتعب والإجهاد. إن الخط المتعرج يتصف دائما بإثارته للذة جمالية، والخط المنحنى هو خط مستقيم أصلا ينحنى لإعطاء قدرة تعبيرية تسمح بالليونة فى اعوجاج الخط. لقد حاول المصمم، عنه طريق الخط والملمس، أن يخلق التوتر فى عمق الفراغ المسرحى بهذه الخطوط، بهدف إيقاظ الجهاز العصبى للمتفرج بشكل متعمد وإحداث إرباك للإدراك الاعتيادى للصور المرئية المسرحية؛ حيث تبدو الأشياء أو الأشخاص فى الفراغ المسرحى على أبعاد متناظرة فى حين أنها فى الواقع تكون على أبعاد مختلفة. إن الترددات الخاصة بالخطوط فى الخلفية تحدث ذبذبات بصرية مستمرة وتوترات أنتجت لغة تشكيلية فى الفراغ المسرحى تعبر عن عالم يقع خلف عالم الوعى، والإنسان يتعامل مع الحياة من خلال شبكة من الرموز تزداد تعقيداً مع مراحل تطوره الحضارى، مثل استخدامنا اللون الأحمر مثلا للدلالة على الخطر، ذلك أن اللون الأحمر هو لون الدم الذى ينذر بالموت، ونحن نجرد اللون الأحمر من الدم ونتعارف على أنه رمز للخطر، إلا أن مثل هذه الرموز المجردة تؤكد انفصال العلاقة بين الرمز ومدلوله؛ حيث يمكن أن نستبدل به رمزًا آخر للدلالة على المعنى نفسه، مثال رسم جمجمة للدلالة على الخطر.

أما الرمز الفنى بمفهومه الجمالى، فله دلالته التى لا تفرض عليه من خارجه، إنما نستمدها من تأملنا له وانفعالنا به، لأن العلاقة بين الرمز ودلالته هى علاقة عضوية، ولذلك لا يمكن أن نستبدل به رمزًا آخر دون أن تتغير دلالته. كما يتميز الرمز الفنى بعمق الدلالة وتعدد مستوياتها، مما يكسبه الخصوصية والثراء الفكرى والوجدانى. أما تكرار تداول الرمز للدلالة على المعنى نفسه، فمن شأنه أن يحوله إلى نوع من العلاقات المتفق عليها،

إن مفهوم الرموز مفهوم أساسى لفهمنا المناخ النفسى التشكيلى، يمكننا من مناقشة مسائل تجريدية. وفى الصورة المرئية المسرحية، يتم التعبير عن المشاعر والعواطف الإنسانية خلال الرمز؛ حيث تستخدم الألوان والخطوط والأشكال لنقل المعانى التى لا يمكن إيصالها خلال اللغة الاعتيادية.

ويعرف «قاموس أو كسفورد» الرمز بأنه:

«شئ جرى الاتفاق العام على عده تجسيدا أو تمثيلا أو استدعاء لشئ آخر لامتلاكه مواصفات متجانسة، أو بسبب التداعى فى الواقع أو الفكر».

لقد لعبت الرموز دائما دورا مهما فى الفنون البصرية؛ فالخطوط المنحنية والدوائر والحلزونيات كلها «دلائل بصرية» داخل الصورة المرئية المسرحية. والخطوط المنحنية بشدة التى تكثر فيها الاستدارات تعبر عن الضعف والانحلال وتوحى بالاضطراب والارتباك. والمنحنيات المتكررة تثير أحاسيس بحركات ديناميكية، ويتوقف تحديد الأحاسيس الناتجة عنها على مدى شدة ورخاوة الانحناءات ومعدل تكرارها.

والدائرة هى سلسلة من المنحنيات المتصلة وهى رمز للابداية وللانهاية، وهى كل قائم بذاته، وقد كانت الدائرة من الرموز المهمة للجنس البشرى كله، ذلك لأن الدائرة أو الكرة تعبر عن الوحدة الكلية بين الطبيعة البشرية والبيئة. وفى الأديان البدائية تستخدم الدائرة رمزًا للكمال النهائى. والدائرة تعرف هندسيا بأنها المستوى المحاط بخط منحنٍ مقفل على بعد ثابت من نقطة هى مركز الدائرة.

والعين، حين تدرك شكل الدائرة. تقوم بعدد من التوترات العضلية التى تتسم بالاتزان أو التعادل، ثم لا تلبث أن ترتد عن المركز الذى يعتبر بمثابة مركز ثقل، مما يولد إحساسا بالتكافؤ المطلق، وهذا الإحساس هو الذى يشعرنا بالنقاء الجمالى للدائرة من حيث هى شكل هندسى.

إن الدائرة لها شكل حركى ديناميكى. ومحيط الدائرة يحددها ويفصل بينها وبين الفراغ الذى حولها، فهذا الخط الخارجى ليست له أية صفة استقرارية بل هو دائما يولد شعورا بالحركة، فالعين تجرى على إطارها الخارجى دون توقف ودون تمييز بين البداية والنهاية. الدائرة شكل أساسى له خواصه المتكاملة ومظهرها الجمالى وشكلها يتأثران بالمحيط حولها.

ومحيط الدائرة يفصل مساحتها عن الفراغ الذى حولها، وذلك لأن هذا الخط الخارجى لا يملك أية قيمة استقرارية بل هو دائما يعطى شعورا بالحركة.

إن الشكل الدائرى ومشتقاته أصل كل الكائنات العضوية الحية فى الوجود. فالحبوب والثمار والازدهار والقواقع ترجع إلى الدائرة ومشتقاتها التى تربطنا أكثر من ذلك بالخلية والجنين والجنس، وتستريح إلى الدائرة أنفسنا أكثر من غيرها من الأشكال، فأعيننا تجرى على إطارها الخارجى دون توقف ودون تمييز لبداية أو نهاية.

والحلزونيات هى أيضا من مشتقات المنحنيات والدائرة، وهى قد ترتبط، بمشاعر الصائد؛ حيث يدور حول فريسته ليضيق عليها الخناق حتى يقتلها، أو مناورات الذكر حيث يدور حول أنثاه حتى يستحوذ عليها.

إن الاستجابة للرموز المجودة تختلف من شخص إلى آخر نتيجة للثقافة بشكل عام والتشكيلية منها بشكل خاص، وهى راجعة لنوع خبرات المتفرج.

فالرمز «كرسى» قد ينظر إليه نظرة اصطلاحية، على أنه وظيفة مرتبطة بوظيفته حين يستخدم للجلوس، والمصمم يرى من ناحية أخرى العلاقات الجمالية فى تشكيله وتركيبه، فالمصمم يبحث عن العلاقات التشكيلية وينظر إليه بالمنطق الشكلى والوظيفى معا. والمتفرج يضفى على الرمز الموجود أمامه داخل الصورة المرئية المسرحية معانى تتناسب وخبراته الماضية. وتختلف الرؤية من متفرج إلى آخر باختلاف الثقافة والاستعداد، ومدى الخبرة الجمالية، ويترتب على هذا الاختلاف تغير فى المعنى الذى يدركه كل شخص.

كيف تقدم عرش (كاليجولا) على خشبة المسرح؟

لسنا بحاجة إلى أن نرى قاعة من قاعات القصر، ولكننا يجب أن نقدمها من خلال مفهوم المناخ الذى يحوط الممثل. وهذا المناخ لن يجده المخرج إلا فى العلاقة بين العناصر الحية والعناصر الثابتة فى المسرح. وقد جاء التصميم ليقدم تصورا لكاليجولا داخل مناخ العرش، ويقوم هذا التصور على التخلص من كل ما هو محاولة لتصوير الواقع الخارجى السطحى، سعيا إلى تصوير المناخ الداخلى للمضمون داخل المكان، وذلك من خلال تصور فلسفى ينبع من عنصرين تشكيليين:

الإضـاءة والظلال، والجـسم الحى الذى يكون خطوطا رأسـيـة فى الفـراغ المسـرحى، وتجسُّد هذا التصـور فى المناخ من خـلال درجات اللون الواحد، دون اللجوء إلى أى وحدات زخوفية لتأكيد المناخ النفسى والحسى للدراما من خلال أنصاف ظلال تخلق منها الإضاءة رموزا. لقد اهتمت الحركة التجريدية الرمزية بالمطلق فى الفن سعيا وراء القيم الجمالية الخبيئة فى عالم التشكيل.

لقد جاء التصميم لكرسى العرش، لكاليجولا، يحمل إحساسا قويا بالشكل العضوى الذى يعطى نوعا من الحيوية بالخط المنحنى نصف الدائرى من أعلى، والذى يوحى بدوام واستمرار الحركة. (ش ١)[1].

والفـراغ الدائرى فى ظهـر الكرسى أعطى حـركـة داخليـة لتـحـقـيق الغـرض الوظيفى منها. فهى المستحيل الذى ينهى حياة كاليجولا. ويشير ملمس الكرسى إلى خواص سطح المادة ناعما ولامعا، والملمس هو الذى يميز مساحة عن غيرها أو سطحا عن غيره، فيجعله واضحا ومؤكدا ويؤدى إلى إثراء الكتلة، هذا إلى جانب مهم جدا وهو تباين ملمس الكرسى مع الخلفية الخشنة أو المناخ الخشن الذى يتحرك بداخله الكرسى.

إن العـلاقـة الوظيـفـيـة بمقـيـاس جـسم الإنسـان هى العـامل الأسـاسـى فى التصميم العضوى للكرسى، هذا إلى جانب تأثير الخامات (الألومنيوم) والإنشاء، ومن وراء كل ذلك يظهر الهدف من الكرسى، بوصفه دلالة بصرية للتعبير عن السلطة والديكتاتورية، فهو بسطحه اللامع البراق يعبر عن الرسمية والحضور الدائم.

إن كرسى كاليجولا يعتبر هدفا لجذب النظر، فهو يمثل الكيان الموجب داخل الفراغ المسرحى؛ فالمجال البصرى يحمل شكلية أحدهما موجب هو الكرسى والآخر سالب هو الفراغ.

إن تحريك كرسى كاليجولا فوق أرضية خشبة المسرح أعطى الجو العام ديناميكية محققا ما فى النص من حركة وقوة وخلق إيقاعات وتكوينات فنية متعددة. وقد كان الهدف الرئيسى للمصمم هو التركيز وتأكيد الانتباه على كرسى

كاليجولا كمرآة، وعلاقته بكاليجولا (على الفكرة الرئيسية فى المسرحية)، وحذف كل التفاصيل الخارجية للمناظر، وتأكيد أن الشخصية الرئيسية تعيش فى عالم ضبابى، يجعل مظهر المناظر يبدو كما لو كان شفافاً ومتداخلاً بالخطوط التجريدية.

وكان من أهم العقبات التى طرحت نفسها:

كيف يحرك كرسى كاليجولا داخل الفراغ المسرحى تحركات سريعة وسلسة فى الوقت نفسه؟

إن المناظر المسرحية تمثلت فى جدران واهية متداعية كلها شقوق، تنذر بالسقوط حول كاليجولا.

أين نحن؟

لا شىء يذكرنا بعصر ما، ويجب الابتعاد عن التفاصيل كافة التى تستحوذ على الانتباه، والتركيز على الكلمة الفلسفية. لقد جاء الأسلوب تجريديا، وهذا أثار نوعا من الجدل بين الجماهير الخاصة والعامة، لارتكازه على التجريد أساسا لحل مشكلات الفراغ المسرحى. لقد استوحى المنظر المسرحى من الخطوط التجريدية بهدف البعد عن الزمان، أى زمان، بتفاصيله ودقته المكانية. كما ارتبط هذا الأسلوب بمحاولة تحطيم الصيغ المألوفة للمناظر المسرحية التاريخية والاهتمام بالقيم التشكيلية فى الفراغ المسرحى، لذلك اعتمد المصمم على مزيج من الفراغ والنسب الجمالية بالحركة المستمرة لكرسى كاليجولا تحت الإضاءة الملونة، لتمتزج مع الملابس وتسهم فى خلق الإيقاع والجو العام للعرض المسرحى، وإحداث التوازن من حيث توزيع الحركات والشخصيات والألوان والظلال والإضاءة.

وقد اتسقت حركة الممثلين داخل الفراغ المسرحى (جماليات الجسم من خلال الخطوط، إذ تناغمت خطوط جسم الممثل وحركاته وإيماءاته، تناغما كاملا، مع خطوط المناظر التجريدية حتى يتم الاتحاد بينها فى إيقاع مميز.

كما تنوعت ألوان المنظر وفقا لتغيير الجو النفسى للمشهد المسرحى بالإضاءة. مع حركة الإضاءة تتغير نقاط التركيز المطلوبة فى أماكن متعددة، وتتغير تبعا لذلك إيقاعات الخطوط فى اتساق مع حركات الممثلين ذات الإيقاع بحثا عن أشكال جديدة للتعبير، مع خلق الظلال المختلفة بأجواء العرض بدلا من الإضاءة المسطحة. لقد كان هدف المصمم هو الوصول إلى الكليات العامة، دون الخوض فى تفاصيل لا جدوى من ورائها. ولا توجد تجزئة تشكيلية عديمة الصلة بالطبيعة، بل إن كل تجريد له صلة بالجزء الموضوعى من الحياة، وله أصل فى الطبيعة.

إن التصميم التجريدى يمر بمراحل تطور ولا يقوم فيه المرئى من الأشياء إلا بالبداية، وكلمة «مجرد» معناها استخلاص أو إبراز جوهر الشئ. وهذا الاتجاه يعتمد على الإيقاع فى الخط واللون ليعبر عن الحساسية الجمالية بشكل مجرد مثلما تفعل الموسيقى.

لقد عمد المصمم إلى أن يبدأ بدراسة العلاقات الفنية فى الخطوط والأشكال لجسم المرأة بوصفه طبيعة ظاهرة، ثم تطورت الدراسة من الجسم المرئى إلى خطوط وأشكال تقل صلتها بالظاهر من المرئى وتزداد صلتها بالمعنى المستور وراء المرئى، إلى خطوط وأشكال لها كيانها الفنى فى ذاتها بصرف النظر عن المرئى، إلى خطوط وأشكال ذات علاقات فنية عميقة بالمرئى. إن الصيغة التى كان يهدف إليها المصمم صيغة ملخصة مجردة لجسم المرأة. (ش ١) (ب).

ويعرف الخط «برنارد مايرز) فى كتابه عن الفنون التشكيلية وكيفً نتذوقها فيقول:

«قد يكون محيط.(كذا) لمساحة معينة أو شكلا أو اداة للتحديد، ويقوم أيضا بتحديد اتجاه الحركة وامتداد الفراغ، وأحيانا يكون الخط وصفيا، كما يساعد على إيجاد الإحساس بالصدق تجاه الطبيعة (مثلا الخطوط المحفورة العميقة المتقاطعة التى تعطينا الظلال) أو قد تكون خطوطا رمزية مثل وظيفتها عندما

يكون التعميم وسيلتها لتنقل إلينا حقيقة شاملة بدلا من الحقيقة المعنية. وطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة كما نتتبعها، فقد يكون اتجاه الخط مستقيما أو منحنيا، منفصلا أو ممتدا»(١٤).

ويستطيع الخط أن يجعل العين منحرفة إلى أعلى لتعطى الشعور بالعظمة، وقد يدفع العين إلى أسفل ليعطى الشعور بالانقباض والحزن. والخطوط المنحنية دائما خطوط حركة؛ منحنيات عاطفية مندفعة سريعة تمثل الطبيعة القاسية كأنها تعطى الإحساس بالعنف والشره، كأنها ضربات سياط. وقد استخدم الرومان الخط المنحنى فى الكثير من الأوانى والتماثيل، والخط المنحنى فى الطبيعة نراه فى خطوط كثبان الرمال ويحمل معنى الأنوثة.

فإذا درسنا آنية رومانية من الأوانى ذات الرقبة الضيقة والأيدى الصغيرة، التى كانت تستعمل فى حفظ الخمور وأنواع الزيوت، تجد المهارة الرومانية الخطية، ونرى الخط الخارجى ينحنى برقة على شكل الآنية ليتجاوب هذا الخط الخارجى مع الانتفاخة الرقيقة لجسم الآنية (ش ٢) (أ، ب).

إن للخط دلالات كثيرة؛ فهو بوصفه حدًا يفصل بين المتناقضات الموت والميلاد، الليل والنهار، وبوصفه رمزًا يفصل بين الإرادة واللا إرادة، بين المعلوم والمجهول، بين الوجود والعدم، بين النهائية واللانهائية.

لقد بنيت فلسفة التصميم على الصراع بين السالب والموجب وبين القاتم والفاتح، إنه فراغ سلبى، وهناك أشكال إيجابية تتحداه بوجودها، هذا إلى جانب التعبير المطلق عن الحركة والسكون من خلال الوحدة الساكنة والوحدة الحركية. وهناك نوعان من الوحدة، وحده ساكنة تظهر فى التكوينات الخطية فى الخلفية التشكيلية، وهى سلبية وغير فعالة وتعتمد على الخطوط المتكررة، بينما تكون الوحدة الحركية (كرسى كاليجولا) حاسمة وحية وفاعلة ومتدفقة.

والصراع فى الفنون الفراغية هو ذلك التوتر البصرى الذى ينتج من الفراغات أو المسافات الفاصلة بينها، أو عن اختلاف ألوان العناصر، أو ينتج عن التباين وملمس السطح (كرسى كاليجولا الناعم اللامع والخلفية الخشنة الباهتة)؛ فهو - باختصار - ذلك الصراع الذى ينتج عن التنويع فى خصائص الوحدات البصرية.

والتباين هو إحدى الوسائل التى تعمل على سيادة جزء على ما حوله (القمر). والسيادة عن طريق الملمس تتضح إذا وجدت مساحة ملساء صغيرة وبجوارها أخرى كبيرة خشنة الملمس، إذ سوف تسود الأولى، هذا إلى جانب أن الجسم المتحرك يسود فى الفراغ الساكن، أى أن السيادة تتحقق هنا عن طريق الحركة والسكون. إن طابع التصميم وتميزه ينبعان من فهم المصمم وإحساسه بالخط وقيمته، وبالقيم السطحية وباللون وقيمته، واختيار الخامات والوسائل الأدائية. إن اختيار قماش التل والتشكيل عليه بحبال الليف أكد أن الخامات مصدر لا نهائى للإلهام، فقد توحى ألوان الخامات وقيمتها وقيمها السطحية بابتكارات عدة، مع العلم بأن اختيار الخامة خاضع للوظيفة.

ودراسة الحركة فى القماش المتدلى والقيم الخطية المنحنية تؤكد ليونة الخامة ورخاوتها، ونرى خطوط الظلال أكثر كثافة من الخطوط المضيئة الأخرى، فالخطوط تتجمع بعضها مع بعض لتكون ساحات من الظل، تعطينا ذلك التأثير بتوزيع الظلال والأضواء فى تكوين الشكل؛ حيث تتجسم فيها الحوية نتيجة للتباين الموجود بين الظل والضوء. وثنيات القماش الأفقية المتهدلة إلى أسفل برخاوة تتسق وحركة الأجسام الرأسية، خطوط كرسى كاليجولا أو السطح الأملس وانحناءات الخطوط تتوافق وخطوط ثنيات القماش المنسابة.

الخطوط الحلزونية على الخلفية والكواليس والبراقع تعطى تأثيرا ظلياً؛ حيث يلقى الشكل ظلا ثابتا قويا يعطينا الإحساس بالفضاء والغموض الناتج عن الظلال وعن طبيعة الجو الموجود فى الفراغ المسرحى. وتعبر هذه الخطوط والخلفية عن الطابع الرمزى لخشونة السطح التى تتميز به هذه الخطوط الجافة.

لقد كان هدف المصمم إيجاد الإحساس بالمسافة وبالحركة والملمس والشكل والتعبير عن القيم الذهنية والرمزية.. الخ، من خلال الظل والضوء، وأيضا خلق الاستدارة والشكل وأثر الوضع الأمامى للألوان الساخنة والوضع الخلفى للألوان الباردة، وخلق الشكل من خلال الانتقال التدريجى من الضوء إلى الظل مع إعطاء الإحساس العنيف والاضطراب لحركة الخطوط وملمسها.

فالتكرار والتغيير المتوالى يؤثر على إحساس الإنسان، ويحدث هذا التكرار فى حالة المد والجذر. والخلايا دائمة الحركة سعيا وراء التجدد والنمو، ونحن نحس بحركة إيقاعية تحدثها الخطوط المنحنية وإذا أضيف التنوع إلى الحركة، حدث التكرار البصرى الذى يزيد فى فاعليتها وديناميكيتها. وعندما يبدأ الخط فى الاستدارة تبدو حركة الإيقاع أكثر نشاطا، حتى لتبدو الفراغات متغيرة كلما ظهرت الأعماق بين الخطوط. إن مبدأ الاستمرار والتعاقب يساعد على إيجاد حركة تكسب التصميم حياة، والقيمة التشكيلية لتلك الخطوط هى إحداثها نوعا من الحركة مع غيرها من القيم التشكيلية إلى جانب جمال الخط فى حد ذاته، فالخطوط من خلال حركة القماش المتدلى المتماوج وأنسياب القماش الطائر فى الهواء يحدثان منحنيات وتموجات منطلقة من غير قيد. ومن هنا كان جمال الحركة للخط الذى ينحنى على الأرضية الرمادية والسوداء الممتزجين فى الخلفية التشكيلية. وذلك كله أبرز باستمرار هذ الخطوط الصاعدة المتعانقة المتماوجة، وجعلنا نحس بلذة مصدرها حركة الخطوط وهى تتناغم، إنه نوع من الإندفاع الحسى الباطنى. وبتكرار المنحنى نفسه مرات عدة يمكن أن نشعر بالتعب والإجهاد.

وللخط قيم ومدلولات كثيرة ناتجة عن حركته؛ فهو يمثل اندفاعا أو انطلاقا مع مرونة الخطوط وحدوث التباين مع ملمسها الخشن. إن الخط المنحنى هو خط مستقيم أصلا ينحنى لإعطاء قدرة بصرية. فالقوس والدائرة هما الخط المستقيم فى حالة الالتفاف حول نفسه، فى جملة تشكيلية قادرة على الإثارة الفكرية.

والإيقاع يعنى تكرار الخطوط أو المساحات، مكونا وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة. وتقع بين كل وحدة وأخرى مسافات، وهكذا نرى للإيقاع عنصرين يتبادلان أحدهما موقع الآخر على دفعات تتكرر، وهذان العنصران هما:

الوحدات (الخطوط) وهى العنصر الإيجابى.

والمسافات وهى العنصر السلبى.

ودون هذين العنصرين لا يمكن أن تتخيل إيقاعا، سواء فى فنون فراغية أو زمنية، فالعنصر الإيجابى فى الإيقاع الموسيقى يتمثل فى «الصوت» والعنصر السلبى يتمثل فى فترة «الصمت» التى تعقبه، وفى الرقص تعتبر الحركة عنصرا إيجابيا والثبات عنصرا سلبيا.

إن اختيار الخامة للستائر والكواليس والبراقع بتشكيلاتها تحت الأضواء مما يخلق عالما موحيا يصاغ منها العرض المسرحى. وهذه الخامة يجب ألا يقتصر الجمال فيها على الشكل فقط، بل يجب أن يتجاوز الشكل إلى كيان المادة نفسها.

لقد تم اللجوء إلى خامة محلية توفر فيها عناصر تعبيرية وجمالية (التل) و (الحبال الليف)، وأتاحت قدرة هذه الخامات على التعامل مع الإضاءة فرصة لتحقيق تشكيل فنى يعطى دلالات بصرية فى الفراغ المسرحى، بقصد صياغة عرض مسرحى قائم على حركة الخامات والأشكال تحت الإضاءة وبهدف إثراء الإمكانات التشكيلية فى الصورة المرئية المسرحية، وتوصيل الاضطراب والقلق إلى المتفرجين، وهذا القلق المطلوب ينبع توصيله، أساسا، من التيقن من أن الإنسان محاط بعوالم من الألغاز والأسرار. لذلك، جاءت الأسطح خشنة بها تأثيرات الرطوبة والتشقق، وذلك باستخدام خامة قماش التل التى تعطى الإحساس بالضبابية، خاصة أنها مصبوغة باللون الرمادى، وقد وضعت عليها تشكيلات حبال الليف بخطوط حلزونية متكررة.

إن تبادل الشكل مع الأرضية فى الخلفية يحدث خلطاً بين الخطوط وأرضياتها، فأحياناً تظهر الخطوط كأشكال وأحياناً أخرى تظهر كأرضيات، وفى هذه الحالة تقوم الأرضيات مقام الأشكال، ويتوقف هذا على عملية الإدراك، فالخطوط الليف الخشنة تشاهد على أرضية رمادية أو سوداء، ولكن يمكن أن يتحول هذا الشكل إلى أرضية، وتظهر الأرضية السوداء كشكل والخطوط كشقوق غائرة (ش ٣).

إن الذبذبة التى تحدث عادة بين الشكل والأرضية، تجعل الإدراك عملية مبهمة وتحدث تداخلاً بين الشكل والأرضية. والترديد أو الإيقاع بالخطوط المتكررة المنحنية الحلزونية يعطينا ترديداً وذبذبة مستمرة (ش ٤).

واستخدام الحبال الليف يسهم فى عمل تشكيل بارز وغائر، فالحبال المتوازنة والمشدودة تبدو كأمواج متلاحقة. وينساب الخط وينحنى فى الفراغ كما ينساب الصوت عبر الصمت، والخطوط المنحنية التى تميل تقسم لنا المساحة الخلفية إلى مساحات ينحرف بعضها عن بعضها الآخر، وهى دائماً تعطينا الإحساس بالحركة، كأن المساحة الخلفية فراغ تتحرك فيه هذه الخطوط وتتدفع. إن هذه الخطوط تقتحم الفراغ المسرحى وتشكل حائطاً هشاً ذا بعد فى العمق الفراغى؛ فنرى نسيجًا يعطينا الإحساس بسطح ممزق فى الفراغ المسرحى أو بخطوط تتصارع مع الفراغ بخشونة ملمسها. إن المبالغة فى خشونة هذه الخطوط تتم للإعلان عن الثورة المكبوتة والقيود؛ إنها إنعكاس للملمس الخشن للحياة والضيق بكل ملمس ناعم زائف. إن هذا التمزيق بالخطوط الحلزونية رد فعل طبيعى؛ نوع من الاحتجاج. إنها المناخ الخاص بكاليجولا وعلاقته بالمجتمع الذى حوله؛ إنها حوائط وهمية واهية، رمز لحياة الإنسان.

إن الدرجات القاتمة والفاتحة ذات أهمية جمالية ونفسية، وتتغير هذه القيم من وقت إلى آخر بتأثير الإضاءة الساقطة عليها وتأثير ملمس السطح. فالملمس الناعم بتجنب الظلال (كرسى كاليجولا)، فى حين يساعد الملمس الخشن على ظهر الظلال (الخلفية التشكيلية)، وكرسى كاليجولا، من حيث هو كتلة، يتخلله فراغ لتحقيق تأثير مرئى وإحساس بالتنفس لهذه الكتلة من خلال الفراغ.

وتعتمد لغة التعبير فى اللون على عناصر التوافق والتباين والحدة والهدوء والبرودة والدفء، وهى العناصر التى تنشأ نتيجة تفاعل الألوان بعضها مع بعض فى التكوين العام.

وقد التزم المصمم فى تصميمه للملابس مفهوم الشخصية المسرحية بما فى مجموعة من الدلالات البصرية، وبما هى شكل متحرك أمام المنظر المسرحى. والشخصية المسرحية مجموعة من الدلالات البصرية ترى على خشبة المسرح انطلاقا من النص وأداء الممثل الذى لا يمكن فصله عن الشخصية. والفن المسرحى تكتسب فيه الدلالات بعداً خاصاً، ويستخدم أكثر من مجموعة من العلاقات منها اللغوية والسمعية والبصرية.. إلخ، والكلمة التى ينطق بها الممثل

عن طريق نبرة الصوت تتغير معانيها مع حركات الجسم والوجه واليدين التى تؤكدها أو تنفيها من خلال المظهر الخارجى، والصفات، والحالة النفسية، وماضى الشخصية، وعلاقاتها السابقة والحالية بباقى الشخصيات (عداء، منافسة، صداقة، حب.. إلخ).

ومن أهم الدلالات البصرية المميزة والمكونة للشخصية داخل الفراغ المسرحى ملابس الممثل وحركته. فالملابس المسرحية تدل على من يرتديها (الجنس، الوضع الاجتماعى، الجنسية، الشخصية؛ تاريخية أو معاصرة، الوضع المادى، السن... إلخ)؛ فالملابس المسرحية طريقة اصطلاحية لتعريف الفرد كما تدل على المناخ والفترة التاريخية... الخ.

وتأتى دلالات الحركة بعد الكلمة فى حركة اليد، أو الساق، أو الرأس، أو الجسد كله، للتعبير عن الأفكار، وهى اصطلاحية أيضاً.

وهناك مجموعة من الدلالات يخلقها جسم الممثل فى الزمان والمكان، وترتبط بتنقل الممثل داخل الفراغ المسرحى والأماكن التى يشغلها بالنسبة إلى الممثلين الآخرين، والإكسسوارات، وعناصر المناظر التى هى رموز لها دلالة معروفة أو معنى معين فى مجال التجربة الإنسانية المحسوسة والمتوارثة. والرمز يصبح أداة للإيحاء بمعان قد يصعب التعبير عنها بأية وسيلة أخرى، كما يصبح وسيلة لاستشفاف المعانى خلف المظاهر الحسية المتغيرة.

إن ملابس الممثل وحركته جزء عضوى من التشكيل الكلى للعرض المسرحى.

رعن الحركة يقول المخرج سعد أردش:

«الحركة يمكن أن تلعب دوراً رئيسيا فى لحظات كثيرة، بمعزل عن الصوت، بحيث تتكفل وحدها بتصوير هذه اللحظات».

«وتجمع المدارس كلها على أن لحظات الصمت عند الممثل قد تكون أهم بكثير من لحظات الحوار. والحقيقة أن لحظات الصمت عند الممثل بوجه عام ليست صمتا، بل إنها تتضمن كلمة غير منطوقة»(١٥).

لذلك، جاءت الملابس دالة على من يرتديها. والممثلون بملابسهم أهم عناصر التشكيل فى فراغ خشبة المسرح، وذلك بتحركاتهم المستمرة، فالحركة هى أقدر الدلالات للتعبير عن الأفكار بعد الكلمة.

والدلالات الحركية بعضها يصاحب الكلمة أو يحل محلها، وهناك حركات تعبر عن المشاعر والانفعال. وهذه الحركات تحدث فى فراغ ذى ثلاثة أبعاد، وفى حيز زمنى. وهذا وذاك لابد من مراعاة عند تصميم الملابس. وفى ملابس عرض (كاليجولا) استلهم المصمم فكرة «الطوجة» الرومانية الواسعة وما تحتويه من خطوط وثنيات عند التفافها على الجسم (ش٥). والطوجة هى قطعة من القماش تعتمد على اللف حول الجسم، وهى ملبس ارتداه قادة الرومان، وهو عبارة عن عباءة خارجية من عناصر الملابس الرومانية؛ لتحقيق إمكان التشكيل فى الفراغ المسرحى، وإعطاء تأثير بالعمق والفراغ بتدرج الألوان فى مستويات المسرح، فنرى الملابس بألوانها ذات مسحة رومانية مؤكدة فى المقدمة، كشكل يتحرك، والألوان الباهتة للمناظر فى المؤخرة كأرضية بهدف إيجاد حالة متبادلة مستمرة بين الشكل والأرضية.

ولاشك أن الشىء يتميز بضده. ووجود زى كاليجولا الأسود إلى جوار أزياء الأشراف الفاتحة متنوعة الألوان، يدعو إلى التساؤل الذى يستهدف تفسيرا، وهكذا يتكرر الموقف بالنسبة إلى وجود الحركة والجمود والإظلام والتنوير والضخامة والضآلة وهدوء شخصية وتمرد أخرى... إلخ.

أما بالنسبة إلى الإضاءة، فإننا نرى أبجدية هذه اللغة موزعة على الألوان الضوئية المختلفة، الممزوجة منها والصريحة، وعلى الدرجات المتفاوتة بين السطوح والضوء الخافت المزرق. إن لغة الضوء وصفية وهذا تأكد فى إضاءة القمر المتغيرة مع كل مشهد.

فالضوء، بوصفه لغة، قادر على أن يستقل عن الأشياء القائمة على خشبة المسرح لكى ياحدث بلغته الخاصة، فيستطيع الضوء أن يقول ما يدور فى عقل كاليجولا دون أن نرى عناصر هذه الأحداث، ومثال ذلك انعكاس الضوء على كاليجولا بعد موت دروزيللا.

إن الإضاءة فى هذا العرض الذى قدم على المسرح سيد درويش بالقاهرة استطاعت أن تدعم الجو العام لكل مشهد، للعرض المسرحى بصفة عامة، وهذا للأسف لم يتحقق فى العروض الثلاثة الأولى فى دار الأوبرا نتيجة ضيق الوقت المخصص.

وبرغم قلة الإمكانات فى مسرح سيد درويش بالهرم، إلا أنه قد استخدم التأكيد عن طريق الإضاءة كثيرا، وذلك بزيادة كمية الضوء الملون المركز على الشخصية، مع تقليل أهمية بعض الشخصيات عن طريق إنقاص كمية الضوء المسلطة عليهم. وهذا يظهر بوضوح فى مشهد بيت شيريا عند دخول كاليجولا.

لقد استخدمت فى هذا العرض الإضاءة العامة والإضاءة النوعية فى مناطق معينة: هذا إلى جانب إحداث العمق بالإضاءة عن طريق الضوء والظل، مثل سقوط الضوء على عنصر من عناصر التكوين (كرسى كاليجولا) مما يجعله يبرز ويتأكد فى الفراغ المسرحى، أما الظلال فى قطعة القماش المدلاة، من أعلى خشبة المسرح فنراها بسبب الظلال الناتجة من ثنيات القماش تتضاءل فى الفراغ المسرحى.

إن إدراكنا المناظر والملابس المسرحية تحت الإضاءة، هو نتيجة لمجموعة إحساسات وصلت إلينا من الصور المرئية المسرحية المتغيرة: (إحساس بالتشكيل + إحساس بالثقل + إحساس باللون + إحساس بالملمس + ... إلخ)، ثم تنضم هذه الإحساسات بعضها إلى بعض، وتترجم فى عملية الإدراك على أنها منظر مسرحى لعرض كاليجولا مثلا... إلخ.

ويمكن تحقيق السيادة عن طريق الإضاءة وإعطاء الأهمية والأولوية للفت النظر إلى شىء ما، وهذا تحقق فى السيادة للقمر بأن نال من الإضاءة قدرا يزيد نسبيا عما يجاوره من خطوط، فظهر شديد النصوع بالنسبة إلى ما حوله.

وإذا اعتبرنا الإضاءة عنصر إيجابيا، فإن الظلال هى المقابل السلبى لها. ويمكن تحقيق التوازن عن طريق الإضاءة بوجود أماكن أكثر استضاءة تقابلها مناطق الظلال، مع الوضع فى الاعتبار أن المساحات القاتمة تمثل فى الواقع ثقلا

فى مجال الإدراك البصرى. وتحقيق التأثير الدرامى بالضوء (الجو) يؤمئ إلى الحزن والبرودة فى بعض المشاهد والخفة والدفء فى البعض الآخر، مع الوضع فى الحسبان أن تؤثر الظلال فى الإحساس بالعمق الفراغى والإحساس بالمسافة. لقد اعتمد المخرج سعد أردش فى إخراجه على اتساع خشبة المسرح وتغيير الإضاءة فيها من مكان لمكان، وبذلك يمكن عرض مشاهد متتالية عدة، فتارة تركز الإضاءة على كرسى كاليجولا، ثم تركز على المنضدة فى بيت شيريا.. وهكذا، وكل هذا التغيير فى المشاهد لا يعتمد إلا على إظلام جزء من المسرح وتركيز الإضاءة على الجزء المراد فى الفراغ المسرحى. وقد استخدم المخرج سعد أردش أجهزة السحاب الصناعية ليؤكد وجود القمر بوصفه مستحيلا، ولخلق المناخ الضبابى العام لإثارة الخيال، وتهيئة المناخ لتحريك كوامن العقل الباطن.

إن العنصر الأساسى الذى تبنى عليه تجاربنا العملية أو خبراتنا فى الحياة هو الصورة العامة أى أننا ندرك من الأشكال صورها العامة، لا مجرد أحاسيس منعزلة ناشئة عنها. إن المتفرج يدرك الصورة المرئية للمسرحية كلها بوصفها وحدة لها كليتها وتميزها، ومشاهدتنا مشهدا مسرحيا لا تمكننا من وصفه وصفا تاما بالحديث عما فيه من حوار وخطوط وألوان، ولكننا نصفه بوصفة كلا لا يتجزأ، له صورته الكاملة ووحدته، فالذى أدركناه هو صورته الكلية. كذلك، فإن الإدراك يتأثر بالمجال الكلى الذى ندرك فيه الشكل المراد إدراكه.

والمدرك - فى هذه الحالة - يعد جزءا من المجال، ويتكيف على حسب طبيعة المجال. وعلى سبيل المثال، يظهر اللون الأحمر فى ملابس سيزونيا فى الفصل الأول أكثر حيوية، أما اللون الأحمر نفسه فى ملابس كاليجولا فنجده يظهر أقل حدة، وذلك لمجاورته للون الأسود. إن المثير هو اللون الأحمر؛ فهو يثير لدينا إحساسات مختلفة. وهذا راجع للظروف المحيطة أو للموقف الكلى الذى ندرك فيه اللون الأحمر، فالموقف يغير إحساسنا كما يغير فى إدراكنا لمعنى الشكل المدرك. إن مبدأ النسبية يتحكم فى إدراكنا للشكل الواضح، عندما يتغير الموقف الكلى الذى يدرك فيه هذا الشكل.

وعملية تحويل الكل المدرك إلى شكل وخلفية تتوقف على عوامل كثيرة، منها الاتجاه العقلى الكلى العام. ويتميز كل من الشكل والخلفية ببعض المميزات؛

فالشكل يميل إلى البروز من خلال تفصيلاته، والخلفية تميل إلى التوارى، وهى ذات طبيعة إجمالية. وأحيانا يحدث تذبذب فى الإدراك فى الحركة التبادلية بين الشكل والخلفية، كما أن هناك حالات يحدث فيها خلط بين الأشكال وخلفياتها، فأحيانا تظهر الأشكال بما هى أشكال، وأحيانا أخرى تظهر بوصفها خلفيات، وفى هذه الحالة تقوم الخلفيات مقام الأشكال، ويتوقف هذا على عملية الإدراك.

إن فلسفة الفن عند كامى ارتبطت باتجاهه الفلسفى العام؛ فكامى يربط الفن بالموقف الميتافيزيقى للإنسان، ويقرر أن الموجود البشرى، فيلسوفا كان أو فنانا، لابد من أن يواجه «العبث» السائد فى الكون، بما لديه من حرية، وتمرد، وقدرة إبداعية. وليس الفن فى جوهره سوى تلك الحركة التمردية التى يقوم بها الإنسان لرفض الواقع، وخلق عالم جديد يجد فيه ما ينشده.

ويؤكد كامى على مبدأ «التطبيع الأسلوبى Stylization»؛ ذلك المبدأ الذى بمقتضاه يفرض الفنان أسلوبا معينا على المادة التى يمارس نشاطه فيها. ويعنى كامى بذلك أن ثمة شيئين أساسيين فى كل إبداع فنى، هما: الواقع من جهة، والذهن الذى يطبع صورته على الواقع من جهة أخرى.

إن فن النحت، فى رأى كامى، أعظم الفنون وأشدها طموحا، فهو يسعى إلى تثبيت الصور الإنسانية العابرة، أو تخليد الشكل البشرى الزائل، فوق الأبعاد الثلاثة، خطوط الأجسام العارية، والنفوس المضطربة بحمى القلق والتوتر الباطن والحركة المستمرة. ويتحدث زكريا إبراهيم عن دور الفن بالنسبة إلى كامى فيقول:

«وأخيرا يقرر ألبير كامى أن الفن يعلمنا درسا هاما، ألا وهو أن الإنسان لا يمكن أن يظل أسيرا للعالم، بل هو لابد من أن يتمرد على العالم لكى يعلو، على العالم، كما أنه فى حاجة أيضا إلى الانفصال عن التاريخ بوجه من الوجوه من أجل الحكم على التاريخ، فضلا عن أنه لابد للإنسان أيضا من أن يعمل على التحرر من الصيرورة الطبيعية، لكى ينشر مبررات بقائه فيها وراء النظام الطبيعى»[١٦].

وخشبة المسرح مساحة أو حيز مكانى تلعب فيها الفنون التشكيلية دورا كبيرا فى تشكيل هذا الحيز وصياغته. ويستمد المسرح فى القرن العشرين أهميته من كونه عرضا مسرحيا، والرؤية التشكيلية للعرض المسرحى تحرر المسرح من أسر ديكورات جغرافية وتاريخية ظلت تقيد المسرح لسنوات طويلة، وتعطى فخامة يصنعها الخيال والإيحاءات والرموز التى تتولد من تزاوج المعانى بالخطوط والأسطح والكتل والألوان والملابس والإضاءة.

لقد حاول المصمم أن يجمع كل الأجزاء الداخلية فى تكوين الصورة المرئية للمسرحية، فى عرض (كاليجولا)، فى علاقات تظهر فيها وحدة لها تأثير جمالى متميز. لقد جاء التصميم لمناظر وملابس هذا العرض المسرحى مطابقا لفلسفة النص الدرامى وللرؤية الإخراجية.

إن افتتاح الفرقة الأكاديمية المسرحية لأكاديمية الفنون بمسرحية (كاليجولا) جاء حدثاً جديداً فى الحركة المسرحية المصرية، وخلق جوا عاصفا من الجدل والحوار، أعطى للفرقة اصدارة الفرق المسرحية المصرية فى عام ١٩٩١.

الهوامش

١ - ألبير كامى - كاليجولا - تعريب رمسيس يونان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٩٨٢م (ص٤).

٢ - كاليجولا - مرجع سابق (ص ٤١).

٣ - إبراهيم حمادة - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - دار المعارف - ١٩٨٥م (ص ١٩١، ١٩٢).

٤ - كاليجولا - مرجع سابق - (ص ٥٨، ٥٩).

٥ - كاليجولا - مرجع سابق - (ص ١٥٥).

٦ - عبدالواحد لؤلؤة - موسوعة المصطلح النقدى (ص ٥٨١) - دار الرشيد - الجمهورية العراقية - سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠) (ص ٥٨١).

٧ - جون كروكشانك - ألبير كامى رأدب التمرد (١٧) - ترجمة جلال العشرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦م (١٧).

٨ - فؤاد زكريا- آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥م (ص ٣٩٦).

٩ - سامية أحمد أسعد - فى الأدب الفرنسى المعاصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦م (ص ٢٣٨).

١٠ - ألبير كامى وأدب التمرد - مرجع سابق - (ص ١٢٤).

١١ - سعد أردش - محاور ارتكاز فى تكوين الممثل - مجلة الفن المعاصر - المجلد الأول (٣، ٤) ربيع وصيف ١٩٨٧م (ص ٤٤).

١٢ - ألبير كامى وأدب التمرد - مرجع سابق - ص ٧٨.

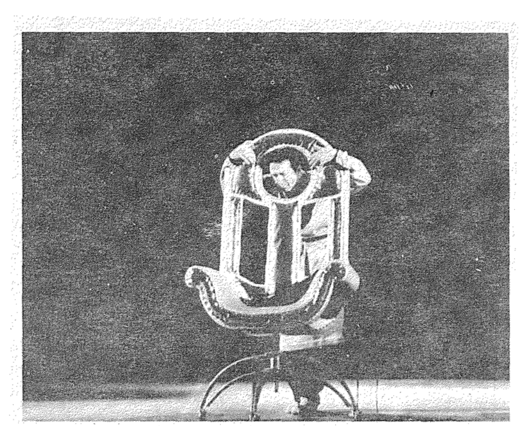
١٣ ـ أوديب أصلان ـ فن المسرح، ترجمة سامية أحمد أسعد ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ يونية ١٩٧٠م ج ـ ١ (ص ٤٠١ ـ ٤٠٢، ٤٠٣).

١٤ ـ برنارد مايرز ـ الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ترجمة سعد المنصورى، سعد القاضى مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ نيويورك ـ ١٩٦٦م (ص ٢٣٧).

١٥ ـ محاورا ارتكاز فى تكوين الممثل ـ مرجع سابق (ص ٤٩).

١٦ ـ زكريا إبراهيم فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ـ مكتبة مصر ـ دون تاريخ (ص ٢٢٦).

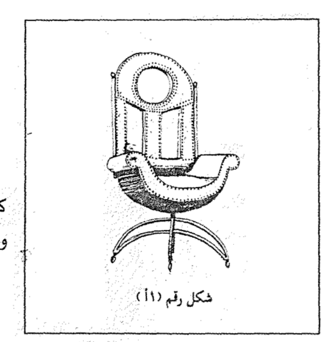




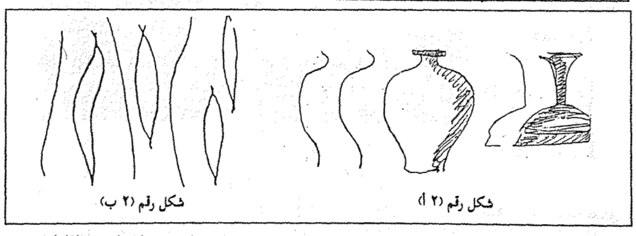
الرؤية التشكيلية د. صبرى عبد العزيز



كرسى كاليجولا وحده حركية لا نهائية
وحيه وفاعله ومتدفقة

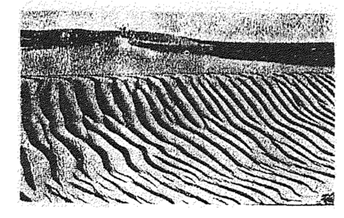

شكل رقم (١أ)


شكل رقم (١ ب)

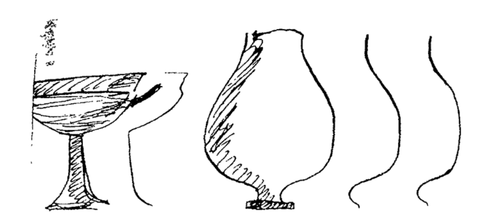

شكل رقم (٢ أ)
شكل رقم (٢ ب)

للخط دلالات كثيرة فهو كحد يفصل بين المتناقضات «الموت والميلاد» «الليل والنهار» وكرمز يفصل بين الارادة واللا ارادة، بين «المعلوم والمجهول»، بين «الوجود والعدم»، بين النهائية واللانهائية.

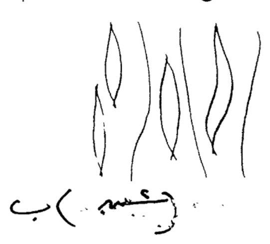
الخط المنحنى فى الطبيعة نراه فى خطوط كثبان الرمال ويحمل معنى الأنوثة.



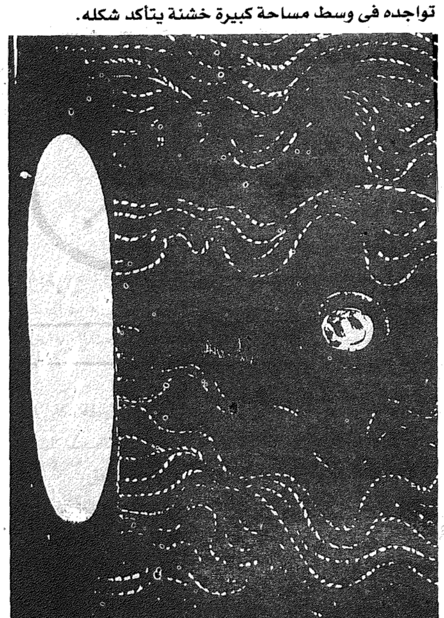
ايقاع على سطح الرمال



فى الأوانى الفخارية الرومانية نرى الخط الخارجى منحنى على الآنية ليتجاوب هذا الخط الخارجى مع الانتفاخة الرقيقة لجسم الآنية.



أن تبادل الشكل مع الأرضية فى الخلفية يحدث خلط بين الخطوط وأرضيتها فخطوط أحبال الليف الخشنة تشاهد على الأرضية السوداء كشقوق غائرة «القمر» والسيادة عن طريق الملمس واللون «فالقمر» كسطح أملس ناعم تواجده فى وسط مساحة كبيرة خشنة يتأكد شكله.



لقد بنيت فلسفة التصميم على الصراع بين السالب والموجب انه فراغ سلبى وأشكال ايجابية تتحداه بوجودها، هذا الى جانب التعبير المطلق عن الحركة والسكون.

الصراع ينعكس فى هذا التوتر البصرى الذى ينتج من الفراغات أو التباين وملمس السطح والألوان والحركة والظل والضوء.

لقد كان هدف المصمم التعبير عن القيم الذهنية والرمزية بإعطاء احساس دائم بالعنف والاضطراب بحركة الخطوط وترددها فى الخلفية.

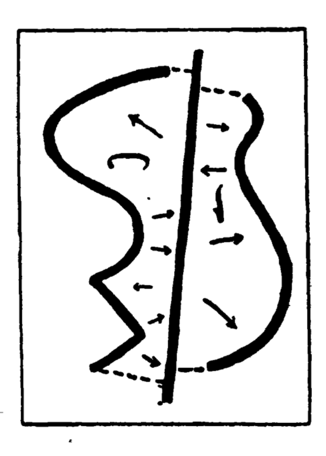


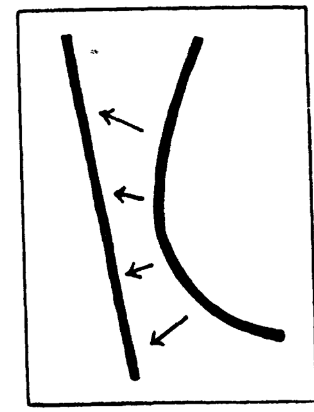


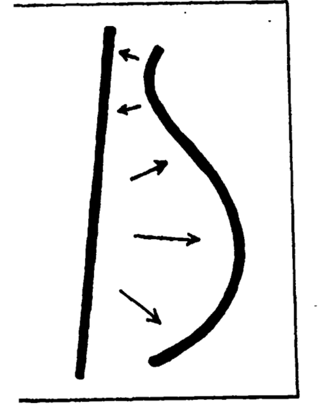



الرؤى التشكيلية

ان دائرية الخط المنحنى عندمـا تتـعـارض مع الخط المستقيم تعطى الأثر بالهجوم وهذا يعطى حيوية دائمة.







(م٤)

خاتمة

أستمر مفهوم الإطار الزخرفى للعرض المسرحى فى المسرح المصرى منذ افتتاح دار الأوبرا الخديوية عام ١٨٦٩ حتى عام ١٩٥٨ وخلال هذه الفترة والمناظر فى المسرح المصرى لا تتعدى الستائر المرسومة عليها مناظر داخلية وصالونات أو خارجية لمنتزهات وقصور.

وقد سيطرت الايدى الايطالية على هذا الفن فى مصر فترة طويلة وكان اهم شىء يراعى فى هذه المناظر هو الدقة فى المنظور، اى الاهتمام بالبعد الثالث المزيف الذى يعبر عن تلاشى الحجوم فى نقطة الزوال على خط الأفق.

وكانت هذه المناظر لا تتعدى أن تكون خلفية مبهرة يتحرك أمامها الممثل النجم فلم يكن هناك اهتمام بعلاقة هذه المناظر بالدراما المقدمة.

ويشكل عام فأن المسرح المصرى فى تلك الفترة تأثر بالعادات والطرز الزخرفية الأوروبية وبالنزعة الرومانسية التى أدت إلى المبالغة فى الأداء والتمثيل.

أما المسرح فى الستينيات والسبعينيات يعد مرحلة هامة فى الإبداع المسرحى المصرى لثرائه الفكرى والفنى وانتقل المسرح المصرى من مرحلة التقليد والاقتباس الى مرحلة البحث والتأصيل وساعد على ذلك وجود المعهد العالى للفنون المسرحية الذى تخرج منه العديد من الممثلين وفنانين المناظر والملابس المؤمنين بالمنهج العلمى.

وبفضل ابداعات مصممى المناظر والملابس المسرحية الذين اتموا دراساتهم التخصصية بالخارج أمثال (رمزى مصطفى) - (أحمد ابراهيم) - (صلاح عبدالكريم) - (عبدالفتاح البيلى) - (عبدالله العيوطى) - (سكينة محمد على) - (رؤوف عبدالمجيد) - (سمير أحمد) - (فتحى فؤاد) - (صبرى عبدالعزيز) ... الخ.

دخل المسرح خامات تشكيلية عديدة فى التنفيذ مثل رقائق الصاج والنحاس والبلاستيك... الخ.

هذا الى جانب خروج المناظر المسرحية من إطار خشبة المسرح وبشكل عام أصبحت المناظر والملابس تؤكد وجود الممثل فى الفراغ المسرحى.

وأصبح لكل شكل على خشبة المسرح دلالات ومعانى إيحائية.

أن الفنان المصرى المصمم للرؤية التشكيلية أصبح يعبر بلغته البصرية تشكيليا عن التحولات النفسية والاقتصادية والاجتماعية ويساهم بفاعلية فى بناء المناخ التشكيلى للعرض المسرحى ويبدع رؤية تشكيلية تتواءم مع الرؤية الآخراجية لتفسير جوهر النص الدرامى الذى يفرض أسلوب العرض.

ونلمس تعبيرا فنيا واضح التشكيل لانعكاس قضايا الحياة الاجتماعية والسياسية داخل الفراغ المسرحى من خلال البحث عن أساليب وخامات حديثة ابتداء من الايهام بالواقع عن طريق تجسيد منظر يحاكى الأماكن بتفصيلاتها ثم تحطيم هذا الايهام المسرحى والتوجه الى المتلقى عن طريق إثارة عقله والمزج بين خشبة المسرح والصالة وتحقيق التفاعل الجدلى بينهما.

هذه أبرز قضايا الشكل التى طرحت نفسها مع العروض المسرحية التى تم اختيارها كنماذج وهى قضايا مازالت تبحث حتى الآن لتحقيق الأصالة والمعاصرة.

والأمل كبير فى ان تفتح هذه الدراسات بعض الأفاق الجديدة .

فالرؤى التشكيلية فى عروض المسرح المصرى المعاصر قد احدثت تكامل عضوى، كنتاج للصراع بين الشكل المسرحى الأوروبى الوافد وأشكال الفرجة

الشعبية واستمرار التفاعل الجدلى بين هذه الأشكال من أجل تحقيق التواصل بين الممثل والمتلقى.

فبعد أن كانت خشبة المسرح مثقلة بالتفاصيل من أجل الايهام أصبحت ايحائية التعبير تقدم فيها الاتجاهات التشكيلية المعاصرة بهدف التفاعل والتجريب.

من الدراسات التحليلية السابقة للنماذج المتميزة لبعض العروض المسرحية المبتكرة التصميم يتأكد دور الرؤى التشكيلية فى ابداع الصورة المرئية فى عروض المسرح المصرى المعاصر.

فالفن المسرحى رسالة موجهة الى عقل الجماعة مباشرة وفعالة فى التأثير على السلوك البشرى.

ونحب أن نشير إلى أن فترة التسعينات فى حاجة الى بحث ودراسة للرؤى التشكيلية يقوم بها أكثر من باحث خاصة وأن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى قد حرر الصورة المرئية المسرحية من الإطار التقليدى.

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٢٨٧ / ٢٠٠٢

I.S.B.N . 977 - 01 - 8177 - 3



لقد أدركنا منذ البداية أن تكوين ثقافة المجتمع تبدأ بتأصيل عادة القراءة، وحب المعرفة، وأن المعرفة وسيلتها الأساسية هى الكتاب، وأن الحق في القراءة يماثل تماماً الحق فى التعليم والحق فى الضحة.. بل الحق فى الحياة نفسها.

سوزان مبارك

الثمن ٢٠٠ قرش